

ELSE LASKER - SCHUELER
DIE LYRIK DER
MITTLEREN SCHAFFENSPERIODE

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Agathe Jais

aus München

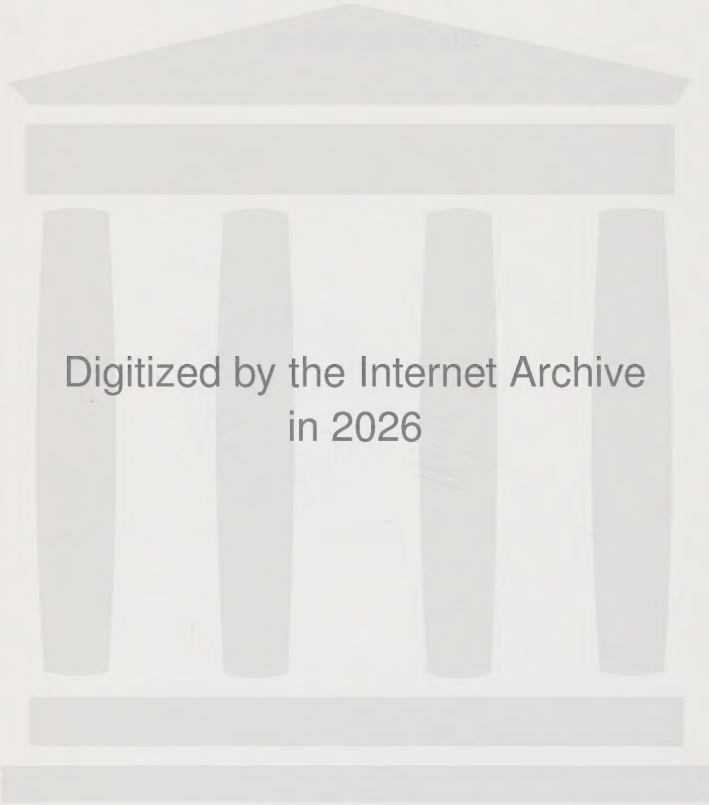


Referent : Prof. Dr. H. Kunisch

Korreferent : Prof. Dr. W. Betz

Tag der mündlichen Prüfung : 28. Juli 1964

Für meine Eltern



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555224_0100

VORWORT

In dieser Arbeit entwerfen wir - einleitend - die Biographie der Dichterin; wir legen kein neues Material und keine neuen, entscheidenden Ergebnisse vor, wir versuchen nur, einzelne Phasen und Impulse ihres Lebens anders zu deuten als bisher geschehen. Diese Einleitung umfaßt zudem aber eine kurze Darstellung der ästhetischen Beurteilung der Dichterin und einen erstmaligen Abriß ihrer poetischen Anschauungen, der zum Zentrum unserer Untersuchung, dem dichterischen W e r k , hinüberführen soll.

Die folgenden drei Kapitel sind zunächst unabhängig voneinander und in sich abgeschlossen. In ihnen werden die eigenartige äußere Form der Gedichte der mittleren Schaffensperiode bestimmt (Kapitel I), ihre Syntax (Kapitel II), ihre Metaphern (Kapitel III).

In einem vierten, abschließenden Kapitel über die Themen und den Aufbau dieser Gedichte schließen sich dann die Ergebnisse der ersten drei Kapitel zusammen, werden die mehr oder minder abstrakten und verallgemeinerten Einzeluntersuchungen an Hand von Gedichtinterpretationen erprobt und bestätigt, zugleich aber auch die Schwierigkeiten der lyrischen Texte erkennbar.

Die Beschränkung auf die Lyrik der mittleren Schaffensperiode ergab sich einmal aus der Geschlossenheit und Eigentümlichkeit gerade dieser Epoche, zum anderen aus der Ungesichertheit und Ungelöstheit aller Probleme, die das Gesamtwerk der Dichterin aufgibt.

Die Analysen, die hier versucht werden, sollen ein erster Beitrag zu umfassenderen und differenzierteren Werk- und Einzelanalysen sein, die in der bisherigen Forschungsarbeit über Else Lasker-Schüler fast gänzlich fehlen.

Um eine literaturhistorische Einordnung der Dichterin - sei es zum Expressionismus (von Fanni Goldstein schon 1937 versucht!), sei es zu irgend einem anderen -ismus - kann es uns noch gar nicht gehen. Eine solche Einordnung mag eine spätere Arbeit versuchen - wenn das Werk der Else Lasker-Schüler u n d der Stil der -ismen überschaubarer geworden sind.

EINLEITUNG

ELSE LASKER - SCHUELER (Biographie)	7
DAS LITERARISCHE URTEIL UND DIE LITERARISCHE BEURTEILUNG DER DICHTERIN	30
IHRE AUFFASSUNG VOM DICHTEN, VOM DICHTER UND VON DER DICHTUNG	37
AUSGABEN ZU LIEBZEITEN DER DICHTERIN	45

KAPITEL I

DIE FORM (Eine Einführung)	50
DIE STROPHE	51
DER ENDREIM	55
DER REFRAIN	57
DAS NEUE GEDICHT	60
P r o s a n ä h e	68

KAPITEL II

DIE SYNTAX	73
DAS VERHAELTNIS VON SATZ ZU SATZ	75
D i e H y p o t a x e	75
D i e P a r a t a x e	82

Die syndetische Reihung	82
Die asyndetische Reihung	89
ZUM SATZBAU	94
Das Hyperbaton	94
Die Nachstellung	95
Die Vorstellung	113
Die Ellipse	128
Anhang	134
Die Interjektion	134
Zu den Satzarten	137
ZUSAMMENFASSUNG	138

KAPITEL III

DIE METAPHER	140
DIE METAPHERNFORMEN	143
Die Substantivmetaphern	143
Die Nominalmetapher	143
Die Appositionsmetapher	146
Die Kompositametaphern	148
Die Genitivmetapher	153
Die Adjektivmetapher	156
Exkurs 1 : Die Enallage	158
Exkurs 2 : Die Farbadjektive	161
Die Verbmetapher	168
Exkurs : Der Vergleich.....	170

DIE FUNKTIONEN DER METAPHERN	175
E i n z e l u n t e r s u c h u n g e n	176
Der Himmel	176
Die Sonne	186
Die Rose	190
ZUSAMMENFASSUNG	194

K A P I T E L I V

T H E M E N U N D A U F B A U D E R G E D I C H T E. 200

DIE ERSTE GEDICHTGRUPPE (Die lyrischen Porträts)	205
E i n z e l i n t e r p r e t a t i o n e n	207
A I 229 Paul Leppin	207
A I 248 Richard Dehmel	208
A I 173 Kete Parsenow	212
ZUSAMMENFASSUNG	217

DIE ZWEITE GEDICHTGRUPPE (Die Liebesgedichte)	222
E i n z e l i n t e r p r e t a t i o n e n	225
A I 194 Als ich Tristan kennen lernte	225
A I 234 Abschied	229
A I 244 Dem Mönch	236
A I 165 Ich bin traurig	241
ZUSAMMENFASSUNG	246

BIBLIOGRAPHIE	248
---------------------	-----

E I N L E I T U N G

ELSE LASKER - SCHÜLER
(Biographie)

"Aber wer weiß von meinem Herzen?"
(Else Lasker-Schüler)

Am Anfang seiner Arbeit glaubt der Biograph im Werk der Dichterin die Quelle für ihre Biographie gefunden zu haben. Die Essays, die Erzählungen, die Briefromane schildern zum großen Teil die Lebenslandschaften der Dichterin, ihre Begegnungen mit Menschen. Immer ist ihr Ich gegenwärtig und zentral.

Aber es erweist sich sehr bald, daß sowohl das Werk, als auch die Briefe der Dichterin für genaue Daten, Fakten und Zusammenhänge - das äußere Gerüst einer Biographie - unbrauchbar bleiben.

Dies Gerüst-Material ist deshalb im wesentlichen der Dokumentensammlung von Ernst Ginsberg ⁽¹⁾ entnommen, den Anmerkungen und dem biographischen Versuch, die Astrid Gehlhoff-Claes ihrer Briefausgabe ⁽²⁾ beigelegt hat, dem dichterischen Werk ⁽³⁾

-
- (1) Else Lasker-Schüler, Dichtungen und Dokumente, hrsg.v. Ernst Ginsberg, München 1951
(künftig zitiert als: Dokumente)
 - (2) Else Lasker-Schüler, Briefe an Karl Kraus, hrsg.v. Astrid Gehlhoff-Claes, Köln Berlin o.J.
(künftig zitiert als: Briefe)
 - (3) Wir zitieren nach der neuesten dreibändigen Gesamtausgabe, die im Kösel-Verlag erschienen ist, und verwenden folgende Abkürzungen:
A I Else Lasker-Schüler, Gedichte 1902-1943, hrsg.v. Friedhelm Kemp, München 1959

und den Briefen aber die i n n e r e Biographie: "...ein Dichter überliefert seine Welt in seinem Wort" ⁽¹⁾.

Die weißen Flecken in dieser Lebenskarte sind weder aus Nachlässigkeit, noch aus mangelndem Interesse der bisherigen Biographen unentdeckt geblieben, sondern sind einfach schon biographische bzw. psychologische Fakten: Elise Lasker-Schüler hat bewußt - selbst engsten Freunden gegenüber - Daten, Namen, Lebensstationen verschwiegen, zumindest verändert.

Um Sachlichkeit hat sie sich zeitlebens nicht gekümmert. Deren Voraussetzung: Distanz und Objektivität bleiben ihr fremd und unvollziehbar. Daher hat sie auch nie versucht, ihr Leben zu überschauen, Zusammenhänge zu sehen, Konsequenzen zu ziehen. "Ich kenne mich selbst nicht, wie sollte ich da Sie kennen?" wehrt sie einmal in Jerusalem einen Herrn ab, der sie noch aus Berlin kannte und sie begrüßen wollte. ⁽²⁾

Sie konnte sich nur 'phantastisch' ⁽³⁾ betrachten. So schreibt sie für die expressionistische Anthologie "Menschheitsdämmerung" von 1919, für die jeder der aufgenommenen Lyriker eine kurze Autobiographie verfaßt hat: "Ich bin in Theben

A II Elise Lasker-Schüler, Prosa und Schauspiele, hrsg. v. Friedhelm Kemp, München 1962

A III Elise Lasker-Schüler, Verse und Prosa aus dem Nachlaß, hrsg.v. Werner Kraft, München 1961

(1) Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1953, S. 14

(2) s. Schalom Ben-Chorin in: Dokumente, S. 587

(3) Die normalen (doppelten) Anführungszeichen "..." verwenden wir nur für e c h t e Zitate, die einfachen '...' kennzeichnen Worte, die wir selbst in Anführungszeichen gesetzt haben, sei es um sie zu betonen, zu ironisieren etc.

(Aegypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland. Ich ging bis 11 Jahre zur Schule, wurde Robinson, lebte fünf Jahre im Morgenlande, und seitdem vegetiere ich." (1)

Nichts von einem Geburtsdatum, nichts von äußeren Lebensumständen! Nur dies nebensätzliche Abtun der objektiven Realität ("Elberfeld... im Rheinland") zugunsten einer subjektiven ("Theben/Aegypten"), und das Verwandeln der Zeit in inneres Erleben ("lebte... vegetiere"). Eine wahrhaft großartige, großzügige, aber zugleich einseitige Charakterisierung des eigenen Lebens!

Allerdings - sie entschließt sich auch zu - scheinbar - genaueren Angaben. So zum Beispiel gibt sie (mehr oder minder notgedrungen) anlässlich ihrer Eheschließung mit Herwarth Walden das Jahr 1876 als Geburtsdatum an, das dann auch als "authentisch" immer wieder ab- und nachgedruckt worden ist (2). Nun hat sich vor kurzem ihr Geburtsschein gefunden - er ist auf den 11.2.1869 ausgestellt.

Dies Verschleiern des zeitlichen Anfangs (und damit auch des Alters) ist ihr von weiblicher Seite als weibliche Eitelkeit ausgelegt worden. (3) Nur ist diese Motivierung unverständlich, wenn man weiß, wie sehr Else Lasker-Schüler ihr ganzes

-
- (1) Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung, hrsg. v. Kurt Pinthus, Berlin 1919. Neuausgabe unter dem Titel: Menschheitsdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus, hrsg. v. Kurt Pinthus, Hamburg 1959, S. 350
 - (2) Noch in den Anthologien "Die Lyrik des Expressionismus" (1956) von Clemens Heselhaus und "Ergriffenes Dasein" (1954) von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp!
 - (3) s. die Mitteilung von Astrid Gehlhoff-Claes über Briefe von Frau Hannah Reecks, in: Briefe, S. 144

Leben g e g e n die Zeit gelebt hat - sie verachtend:

"Schade immer wenn der Tag kommt oder Jemand auf seine ausgelöste Uhr sieht - schrecklich unkünstlerisch, die Zeit muß sich totlachen" (1), oder sie einfach negierend: "... von dem Propheten St. Peter Hille möchte ich sagen: Niemand wußte um seinen Geburtstag (2) ... Wie schätzen Sie mich ein? Ich bin David und tue Simsonatzen, ich bin Jakob und deute die Träume der Kühe und Aehren. (Oder zweifeln Sie daran, daß mich meine Brüder verkauft haben, das Bürgermillion!)" (A II 150).

Vergangenes und Gegenwärtiges verschmelzen unterschiedslos in dieser Existenz und ihrem Manifest: "Ich bin...".

(1) Briefe, S. 17

(2) !

Verglichen mit ihrem späteren Dasein ist sicher die Kindheit in Elberfeld die heiterste und glücklichste Zeit.

Sie lebt unter fünf Geschwistern, in der Obhut des Vaters Aron Schüler, der Privatbankier war und "Lachgewürz... in der Speisekammer seines breiten, krachenden Herzens" (A II 596 f.)

hatte, und der etwas melancholischen, aber äußerst phantasievollen Mutter Jeanette Schüler, die in vielen späteren Gedichten angerufen und beschworen wird. "Ich liebte meine Mama inbrünstig, sie war meine Freundin, mein Heiligenbild, meine Stärkung, meine Absolution, mein Kaiser." (A II 597)

Der Vater stammt aus einer jüdischen Paderborner Familie, die Mutter von spanischen Juden ab. So wächst die Dichterin ganz in den Ordnungen jüdischer Tradition auf. "Vater und Mutter war der Versöhnungstag das Wiegenfest der Judenheit. So allen Juden in allen Ländern und Erdteilen und ihren Kindern und Kindeskindern, Kindeskindeskindern." (A II 743)

Kam es auch immer wieder zu Streitigkeiten zwischen den Katholischen und der "lutherischen Sekte der Mucker" und "mußten es die Juden am Ende ausfressen" (A II 715), so lebte die Familie doch innerhalb eines ziemlich friedfertigen Bürgertums. "Am Laurentius-Tag war in meiner Heimatstadt Prozession... Die ganze Stadt war im Grunde an der Prozession beteiligt, und die Lutherischen schienen zu Laurentius die Katholischen ganz gern zu haben; genau wie uns Juden am Passahfest wegen der Matzen." (A II 713 f.)

Diese sehr bürgerliche, sonn- und werktägliche Welt bildet den Rahmen um die kindliche Welt der Dichterin:

Ihre lärmenden Kriegs- und Indianerspiele und die lautlosen 'Ernte'-Züge durch verbotene (aber ausgereifte) Birnengärten (s. A II 139 ff.),

ihre besonderen, sehr versunkenen und einsamen Spiele mit bunten Glasknöpfen, die die Mutter eigens aus den Knopffabriken der Umgebung kommen läßt (s. A II 519) - Spiele, die ihr dann später zu Sinnbildern schöpferischen Tuns werden: "Ob man mit grünen, lila und blauen Steinen spielt oder ob man dichtet, das ist ganz dasselbe man hat dasselbe Glücksgefühl denn bunter kann man die Welt auch nicht durch den Rausch als durch die Gläser sehn" (1),

und ihr fortwährendes Träumen und Phantasieren. -

Phantasie, diese raum- und zeitüberwindende Kraft, bleibt bis in ihr hohes Alter hinein eines der Schlüsselwörter zu ihrer Existenz!

Nur neigt die Phantasielosigkeit unserer Epoche so leicht dazu, in dieser Phantasie einen Not-Ballon zu sehen: der (die) hebt sie über die 'rauhe Wirklichkeit', der (die) gewahrt ihr Asyl gegen die Zeit. Für diese These können und werden immer wieder die entsprechenden Beweise aus dem (widerspruchsvollen) dichterischen Werk zitiert (2): "In der Nacht meiner tiefsten Not erhob ich mich zum Prinzen von Theben (3)" (A II 534 f.). Aber niemand führt die Antithese an: "Ich meine je mehr Todes-

(1) Briefe, S. 11

(2) so z.B. bei Karl Josef Hölting, Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers, Diss. Bonn 1958, S. 13

(3) zur Figur des "Prinzen von Theben" s. S. 20

maschinen gebaut werden, desto weniger seelische Kräfte können sich entfalten. Früher reiste man noch a b und z u in der Phantasie nach Vampur; wer tut das noch mit der Palme in der Hand? Jetzt steigen die Reisenden in den Flugapparat, da ihre Herzen entflügelt sind, und erzählen keineswegs, wohin sie geflogen sind, aber wieviele Kilometer weit." (A II 213)

Dies Phantasieren meint nun wahrhaftig nicht: Flüchten vor der äußeren Wirklichkeit, sondern: das ihr Nachjagen läßt die 'inneren Wirklichkeiten' verkümmern, verhindert die "Entfaltung", die "Beflügelung" des Herzens.

Nicht die Not - die Fülle macht phantasieren..-

Jene 'kindliche' Welt wird von Else Lasker-Schüler erbittert gegen alle Zwänge und Lästigkeiten verteidigt. So wird anfangs der Schulbesuch noch hingenommen, sehr bald aber versuchsweise unter-, dann konsequent abgebrochen. Die Folgen zeigen sich erst später. "Ohne Dich, Herwarth, " schreibt die Dichterin in ihrem autobiographischen Briefroman "Mein Herz" von 1912, "geht es hier doch nicht. Du hilfst mir immer in der Geschichte, auch geniere ich mich, jemand zu bitten, mir die Kommas zu machen." (A II 296) Nicht nur Satzzeichen, auch Orthographie, Grammatik und andere 'Kleinigkeiten' bleiben (zum Kummer der Editoren) lebenslängliche 'Erinnyen' der geächteten Elementarschule.

Erst im 'hohen' Alter beugt sich die Dichterin über diese frühe Zeit und fächert sie auf in skurrilen und übermütigen Erzählungen ("Elberfeld im Wuppertal" / "Unser Gärtchen" /

"Die Eisenbahn" / "Der letzte Schultag" usf.); und immer wird in diesen Erinnerungen etwas für ihre Kindheit sehr Wichtiges greifbar:

das Geborgensein, nach dem sie sich später so oft sehnen wird ("Manchmal hab ich so Sehnsucht, ich säß wieder nachmittags an einem großen, runden Tisch neben meiner Mama und so zwischen meinen Schwestern und Brüdern, und oben sitzt mein Papa... und so ganz zusammengerückt sitzen wir, wie eine Insel, aus einem Stück" (A II 178 f.) schreibt sie 1913) und die Freiheit, die nur in diesem Geborgensein möglich war, die Freiheit zu Spiel und Phantasie.

Nichts in dieser Kindheit berechtigt zur Annahme, hier entwickle sich ein lyrisches Genie, entfalte sich eine lyrische Begabung ⁽¹⁾. Nichts weist auf die große, künftige Dichterin und Lyrikerin voraus. Erinnerungen, wie die in "Ich raume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger" (1925) niedergelegten: "Fünfjährig dichtete ich meine besten Gedichte; meine Mutter fand immer die bekritzelten Papierflocken, die mir aus meinem Kleidertäschchen beim Herausholen von Lieblingsknöpfen meiner Knopfsammlung entkamen" (A II 518 f.), gehören wohl eher den traditionellen Selbstbestätigungen eines Dichters an als der Realität.

Dann - so schreiben die Biographen der Iasker-Schüler - dann

(1) A. Gehlhoff-Claes scheint dies andeuten zu wollen, s. Briefe, S. 148

folgt "der Bruch mit der bürgerlichen Lebensform und der Sprung in die anarchische Abenteuerlichkeit der Robinsonade" (1), "der Ausbruch aus der bürgerlichen Lebensform" (2) - aber ob Aktivität, ja Revolte, die Astrid Gehlhoff-Claes und Karl Josef Höltgen mit den Worten "Bruch", "Sprung" und "Ausbruch" umschreiben, in Wirklichkeit den Anfang ihrer "Robinsonade" ausmachen, bleibt fraglich. Vielleicht war dies Ausbrechen nichts weiter als ein **H i n a u s f a l l e n** : keine Revolution, sondern eine Reaktion auf das Zerbrechen der Familie, denn die Mutter stirbt 1890. Vollzieht sich doch noch dazu dieser "Ausbruch" nicht unter dem roten Banner der Anarchie, sondern unter dem bürgerlichen Fähnchen der Ehe mit dem Arzt Dr. Lasker (1894), dem die Dichterin nach Berlin folgt.

Dann allerdings, nach dem Scheitern dieser Ehe (1899) - wir wissen nicht, wie sie geführt wurde, nicht einmal die engsten Freunde wußten, **d a ß** sie überhaupt geführt wurde - beginnt, einmal noch unterbrochen, jenes außerbürgerliche, heimat- und mittellose Leben, das die Dichterin in Hotels zubringen wird, in 'möblierten' Zimmern, "vollgestopft mit Spielzeug, Puppen, Tieren, lauter Krimskrams" (3), auf den Straßen und nachts unter Bäumen auf Parkbänken.

(1) K.J. Höltgen, Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers, S. 13

(2) A. Gehlhoff-Claes in: Briefe, S. 150

(3) Gottfried Benn, Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg.v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1958 ff., Bd.1, S. 537
(künftig zitiert als: Werke I, II, III, IV)

Aber auch diese "anarchischen" Lebensformen scheinen nicht unbedingt freiwillig gewählt, nicht Ergebnis eines genauen Abwägens und Entscheidens. "Sie glauben ja nicht, wie oft ich weine, daß ich so ein Herumtreiber werden mußte" (1), schreibt sie später an Jakob Job, den Direktor des Zürcher Rundfunks. "... werden mußte" deutet auf Zwang und Auferlegtes.

Während ihrer Streif- und Umzüge in Berlin begegnet sie dann bald Peter Hille (wann genau??) und "folgt ihm nach". Hille (1854 - 1904) war ein aus Westfalen stammender, impressionistischer Lyriker und Erzähler, der seit 1891 vorwiegend in Berlin lebte, kaum aber 'selbst' war.

Im 1906 erscheinenden "Peter Hille-Buch", in dem Else Lasker-Schüler ihre Begegnung und Freundschaft 'beschreibt', wird er zum "Propheten Petrus" (A II 57), zum nordischen "Petrus-Wotan" (A II 42 ff.) und "Baldur" (A II 28), zum griechischen "Zeus" (A II 46) und "Petrus-Poseidon" (A II 13).

Die Stilisierung ihres gemeinsamen "Mythenlebens" (A II 523) in zum Teil biblisch-zarathustrisch gebauten Satzperioden und Ausdrucksgebärden (2) bleibt uns heute fremd. Aber sicher trifft die Dichterin die Eigenart und das Wesen dieser großen Freundschaft, wenn sie sie als ein Meister-Jünger-Verhältnis darstellt. Peter Hille war alles andere, als ein "Meister"

(1) Dokumente, S. 548

(2) "Und ich schlug mein Auge empor und blühte auf..." (A II 9) - "... und meine Seele riß alles Lahme von sich, und ich schnellte hin, über Dein Haupt, über die Leere Deiner Ehrfurcht... bis ich rastete auf Deines Herzens Gipfel. Du Gottrinker, so war ich einmal der Trank Deiner Trunkenheit." (A II 38) pp.

im Georgeschen Sinne. Er führte ein wirres und ungeordnetes Leben ⁽¹⁾ und besaß als Künstler nicht die geringste Ausdauer und Formkraft ⁽²⁾.

Für sie aber ist er Inbild des weisen, schon "in Gott" (A II 684) ruhenden Menschen. Er ist einfach, "ohne Pose" ⁽³⁾. Und - er "betreut" ⁽⁴⁾ sie. Er führt sie in die Berliner Boheme ein: in den Kreis der "Kommenden" ⁽⁵⁾, deren geheimer Mittelpunkt er ist. Und sicher macht auch er sie mit den ihm sehr vertrauten und wesensnahen "mythischen Strömungen der Zeit" ⁽⁶⁾ bekannt (vertreten durch Buber, Wolfskehl, Klages, George u.a.), deren Spuren man in ihren frühen erotischen, um nicht zu sagen "kosmogonisch-erotischen" Gedichten verfolgen kann. "Eifersucht" / "Meine Schamröte" / "Trieb" /

- (1) Lovis Corinth hat Hille porträtiert, unter dem Titel: Der Boheme!
s.a. E. Naused in: Peter Hille, Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl v. Erich Naused, Schriftenreihe: Verschollene und Vergessene, Wiesbaden 1957
- (2) Seine lyrischen Improvisationen notierte er auf alles, was eben zur Hand war und noch Platz ließ: leere Zeitungsränder, Butterbrot-papiere... und konnte sie dann später meist selbst nicht mehr entziffern!
- (3) "Er verabscheute jede Pose; er besaß keine Lücke, die er mit Kitt-Kitsch verstopft hätte, und die gefälschten erhabenen Goetheaner im Dichtertum widerten ihn an."
(A II 685)
- (4) "Er betreute den Menschen, das ist ja eben das Große an ihm gewesen, daß er den Menschen nicht regierte, aber betreute." (A II 680)
- (5) s. Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, Frankfurt 1953, S.111: "In dieser... riesigen Runde drängte sich das Heterogenste zusammen, Dichter und Architekten, Snobs und Journalisten, junge Mädchen, die sich als Kunstgewerblerinnen oder Bildhauerinnen drapierten, russische Studenten und schneeblonde Skandinavierinnen.... Ab und zu wurden Gedichte oder Dramen vorgelesen, die Hauptsache aber war für alle das gegenseitige Kennenlernen."
s.a. A II 522
- (6) A. Gehlhoff-Claes in: Briefe, S. 153

"Urfrühling" / "Karma" / "Orgie" / "Sinnenrausch" / "Eros"
"Meine Blutangst" sind nur einige Gedichttitel aus dem ersten
der publizierten Werke, dem Lyrikband "Styx" (!) von 1902.
1901 heiratet Else Lasker-Schüler Herwarth Walden, hat sich
also vermutlich schon zu diesem Zeitpunkt von Peter Hille ge-
trennt, obwohl sie im "Peter Hille-Buch" notiert: "Es war im
Spätfrühmonat 1903, als mich die Furor von Erdältesten ver-
trieb" (A II 50). Aber einmal ist das Oxymoron-Kompositum
"Spätfrüh-" keine gute Voraussetzung für ein glaubwürdiges
"1903" (1) - zum anderen findet Walden sie buchstäblich ver-
einsamt und verwaist in einem Kellerloch hausen (2).
Diese zweite Ehe muß als ein letzter Versuch gedeutet werden,
aber auch dieser Versuch, sich zu binden, eine "Häuslichkeit"
zu haben, scheitert: die Ehe wird 1911 aufgelöst. Zeitgenos-
sen schildern Walden als brutal, rücksichtslos und ständig
in Weibergeschichten verwickelt. Er ist unfähig, ihr den Halt
zu geben, den sie nicht hatte (3), oder zumindest ihre Er-
wartungen auf Vertrauen zu erfüllen: "Ich bin so wütend, ich
~~habe~~ bin so wütend, ich habe schon alle Stühle alle Tische
Beitlehne Schranktot geschossen mit einer Pistol. Die Art
w i e ich belogen wurde von Anfang an, ist so grenzenlos...
I c h sagte i m m e r alles, auch die Schwärmerei damals

(1) dem noch dazu einzigen Datum des ganzen Buches!

(2) s. A. Gehlhoff-Claes in: Briefe, S. 157

(3) Ueber Johannes Holzmann (dem "Senna Hoy", wie sie ihn
nannte) schreibt sie an Karl Kraus: "Ich sage Ihnen im
Vertrauen, daß er in der letzten Zeit sich immer peinig-
te wie es mir allein in der Welt gehen könne, d a i c h
n i c h t f e r t i g w e r d e m i t d e r W e l t."
(Briefe, S. 66)

zu Oskar Kokoschka und alles. Er heimlich." (1)

Aber: diese Ehe bringt sie ins Zentrum der geistigen, nicht nur der Berliner modernen Welt.

Walden - selbst Musiker, Schriftsteller und Redakteur - begründet 1910 die expressionistische Zeitschrift "Der Sturm", die zum Brennpunkt der neuen Kunstbewegungen in Deutschland werden sollte (2). "Hier war ein Magnet, der die für die Kunstwende der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entscheidenden Künstler unwiderstehlich anzog. Dieser Magnet war ein Mensch, Herwarth Walden. Aus allen Ländern vertrauten ihm die Künstler des Expressionismus, des Futurismus, des Kubismus ihre Werke an..." schreibt Lothar Schreyer in seinen "Erinnerungen an Sturm und Bauhaus" (3).

Else Lasker-Schüler wird persönlich und literarisch vorgestellt: sie veröffentlicht 1910-11 in fast jeder Nummer des "Sturm" Gedichte und Essays, veröffentlicht sehr bald auch in der "Fackel" von Karl Kraus, in der "Aktion" von Franz Pfemfert, in der "Revolution" von Hans Leybold, in der "Neuen Kunst" von H.F.S. Bachmair, liest im "Neopathetischen Cabaret" Kurt Hillers.

Ihr Eintritt in die 'Neue Welt' ist vollzogen, noch ehe die entscheidende und große Zeit des "Sturm" einsetzt, Else Lasker-Schüler also schon von Walden geschieden ist.

(1) Briefe, S. 25

(2) s. Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, München 1956, S. 8: "Das Wort DER STURM hat Else Lasker-Schüler geprägt..."

(3) a.a.O., S. 7

Für sie beginnen Jahre reicher Produktion.

Es entstehen "Der Prinz von Theben" und "Der Malik" - Prosawerke in Form von lose miteinander verbundenen Geschichten und Briefen: raum- und zeitnagierende Szenen, Lokale, ohne klare Handlungslinien, aber mit einer Vielfalt phantastischer "morgenländischer" Motive. Das dichterische Ich verbirgt sich in den arabisch-biblischen, kriegerisch-sanften Masken des "Prinzen von Theben" und des "Jussuf von Aegypten".

Es entstehen Gedichte.

Es entsteht der Briefroman "Mein Herz", der für die damalige Berliner Atmosphäre und die Biographie der Dichterin aufschlußreich ist.

Ihre Essays über und die Widmungen ihrer Gedichte an Georg Trakl⁽¹⁾, Gottfried Benn, Karl Kraus, Richard Dehmel, Franz Werfel, Theodor Däubler, Hans Ehrenbaum-Degele, Franz Marc⁽²⁾, Georg Grosz, Oskar Kokoschka pp. zeigen den großen Kreis von Bekannten, Freunden und engsten 'Bindungen' dieser Jahre.

"Ich kenne jetzt so viele Leute, ich mache schon für 6 Leute zusammen ein Liebesgedicht." (3)

Aber diese Freundschaften und Bindungen waren meist spannungsreich und enden meist tragisch.

Nur als Beispiel sei ihre unglückliche Liebe zu Gottfried Benn

(1) Trakl widmet ihr "in Verehrung" sein großes Gedicht "Abendland".

(2) s.a. Franz Marc, Botschaften an den Prinzen Jussuf, München 1954

(3) Briefe, S. 20

angeführt, die sie selbst im "Malik" (den "Briefen" an den "blauen Reiter Franz Marc") darstellt, indem sie Benn in die Figuren des "Doktor Benn" und des Geliebten (unter dem verschlüsselten Namen "Giselheer") auseinanderlegt: "Du lieber, blauer Reiter, ich schrieb Dir darum eine ganze Woche nicht, ich war krank. Den Doktor Benn rief ich, der meinte, das Loch in meinem Herzen könnte man mit einem einzigen Faden zunähen. Ich vertraute ihm die Geschichte meiner Liebe an, zeigte ihm Giselheers Briefe und sagte ihm alles. Er behauptet, ich habe meine Welt in G. hineingelegt, und der habe keine Ahnung von mir... Ich habe dem Doktor Benn ehrenwörtlich versprochen, nicht mehr an den armen König zu denken, der noch nicht einmal ein Herz besitzt zum Verschenden." (A II 408 f.) ⁽¹⁾

Ihre Beziehungen zu den Menschen zerbrechen immer wieder an ihrer Subjektivität. Entweder bleibt sie zu ich-bezogen oder aber sie übersteigert das Gegenüber und kann dann nur enttäuscht werden (die Uebersteigerung ihres Freundes Peter Hille ist keine Ausnahme, sondern typisch für alle ihre menschlichen Bindungen!). "... immer bewerte ich die Menschen, fast ohne Ausnahme, zu hoch. O, diese Verluste!" (A II.339) schreibt sie in "Mein Herz".

Treffpunkt und 'Heimat' dieser Künstlergeneration ist das Café, vor allem das berühmt-berüchtigte Berliner "Café des Westens"

(1) vgl.a. ihr Gedicht "Höre" (A I 215) an Benn und dessen Antwort "Hier ist kein Trost" in: G. Benn, Werke III, S. 374

(oder mit bürgerlichem Namen: "Café Größenwahn"). "Heimlich halten wir alle das Café für den Teufel, aber ohne den Teufel ist doch nun mal nichts." (A II 298)

Benns Beschreibung von der äußeren Erscheinung der Dichterin: "Extravagante weite Röcke oder Hosen, unmögliche Obergewänder, Hals und Arme behängt mit auffallendem, unechtem Schmuck, Ketten, Ohrringen, Talmiringe an den Fingern, und da sie sich un-
aufhörlich die Haarsträhnen aus der Stirn strich, waren diese, man muß schon sagen: Dienstmädchenringe immer in aller Blickpunkt" ⁽¹⁾ überzeugt von ihrer Originalität, die sich aber auch noch anders auszudrücken weiß:

"Ich" - schreibt sie an Karl Kraus - "hatte Mühsam ⁽²⁾ seinen Stock abgenommen draußen und wollte Nissen verhauen ⁽³⁾, aber Mühsam sagte, das gebe 6 Monate und so müde bin ich nicht." ⁽⁴⁾ Diese Extravaganz, dieses intensive, 'tatkraftige' Engagement machen aber nur eine Seite ihres Wesens aus, sind wohl nur der notwendige Umschlag ihrer inneren Einsamkeit und Zerrissenheit, die sich in den Briefen dieser Jahre ausspricht: "Arbeite bis zur Bewußtlosigkeit bin unheilbar gewiß krank und denke nur noch an den Abgrund." ⁽⁵⁾ - "Vor einigen Tagen war ich gestorben, wie ruhte ich so aus nicht einmal weckte mich das Begräbnis oder die angetrunkene Trauer des Predigers das Tropfen falscher Tränen... Ich wollt, ich wär ein Herumtreiber,

(1) G. Benn, Werke I, S. 538

(2) Erich Mühsam, ein Berliner Sozialist

(3) wegen einer Ehrenbeleidigung, s. dazu A. Gehlhoff-Claes in: Briefe, S. 123, Anm. 22

(4) Briefe, S. 17

(5) a.a.O., S. 54

ich möcht nur noch alles hin und her werfen... Ich bin immer
ruhlos wie auf See, bei Tag gehts noch, aber in der Dunkel-
heit allein herumirren durch die Wellen ist kein Vergnügen".⁽¹⁾

- "Ich bin am Ende meines Herzens, wo kein Rot mehr ist." ⁽²⁾

Dann kommt der Krieg von 1914 und sehr bald schon der Verlust
teurer Freunde. Franz Marc fällt, Hans Ehrenbaum-Degele,
Georg Trakl...

Diese Verluste stoßen sie nun auch in eine äußere Vereinsa-
mung, in der sie sich oft nicht mehr zu helfen weiß. "...mein
Herz ist einsam ich muß immer weinen vor Einsamkeit, vor in-
nerer Höhle. Niemand kann zu mir, ich kann zu Niemand." ⁽³⁾

Dazu kommt die ständige materielle Not. Müssen schon die
Geldverhältnisse während ihrer Ehe mit Walden sehr schlecht
gewesen sein: "Ich kann Ihnen nicht sagen, lieber Herzog, wie
schrecklich erbärmlich wir leben..." ⁽⁴⁾, jetzt werden sie
katastrophal: "Wenn ich nur Geld hätte, Geld! Geld! Geld!
Geld! Geld! Geld! Geld! Geld! Geld! Geld!! Wer 20 Jahre ohne
das ist - alles andere Lappalie - Idealismus - Luxus - Liebe -
Galgenhumor - Prunk - unwert." ⁽⁵⁾

"Ich reise gleich nach München mit Sutter ⁽⁶⁾ reden. Er nahm
die Briefe damals, die St. Peter Hille an mich schrieb, ich
will nun wegen der Briefe (der Malik) mit ihm reden... Ich

(1) Briefe, S. 57 f.

(2) a.a.O., S. 61

(3) a.a.O., S. 80

(4) a.a.O., S. 22. Der "Herzog": Karl Kraus

(5) a.a.O., S. 49 f.

(6) ihr Verleger

schreib und schreib und verdien nichts... Ich bin so nervös, ich kann gar nicht schreiben, ich bin so über alle Maßen dahin... ich will jetzt durchaus verlumpen. Ich habe mich so bemüht, immer kaum Erfolg... Wollen Sie mir hundert Mark leihen? Und sind Sie nicht verstimmt ob meiner hundsgemeinen Bettelei?" (1)

Was ihre Bücher, ihre Bilder ("Bilder verkaufe ich ab und zu, Theodor Däubler versucht immer Leute zu interessieren" (2)), ihre Vortragsreisen in die Schweiz, nach München, Prag, Wien einbringen, reicht kaum für eine noch so bescheidene Existenz. Hatte sie doch auch noch für ihr Kind zu sorgen. "Ich sehe bald keinen anderen Ausweg, mir noch einmal eine Summe Geld zu besorgen, mein Kind einzukaufen oder mein schabiges ganz hundsgemeines, widerliches, verkommenes Leben versichern zu lassen und dann ein Ende zu machen. Ich habe meinem Kinde nie etwas schenken können wie andere Leute ihren Kindern, und das peinigt mich und vor allen Dingen seine Zukunft. Ich bin eben zu verkommen und meine Lustigkeit zuweilen ist nichts anderes wie ein Auftanken von Batterien." (3)

"Ich habe mich nun zum wiederholten mal erhängt - wer schnitt mich immer ab - kleine grobe Fäden hängen nun an mir mit dem Preis. Ich lach, ich bin nix mehr wert... Ich bin alle, ich hasse das Erwachen am Morgen, da ich die Welt hasse..." (4). Ihr Kind Paul war 1900 geboren. Sein Vater, ein "spanischer

(1) Briefe, S. 75 ff.

(2) a.a.O., S. 84

(3) a.a.O., S. 26 f.

(4) a.a.O., S. 88

Prinz", wie sie Benn gegenüber behauptete, blieb selbst den Nächsten um sie unbekannt. Nur Kraus nennt sie in einem ihrer Briefe seinen Namen: Alcibiades de Rouan (?) (1).

Paul ist ihre "einzige große Freude" (2), auch "fast der einzige, mit dem man über Kunst sprechen kann" (3). Auf dieses Kind konzentrieren sich alle ihre Hoffnungen. "Was in mir verwischt und verdorrt, verknorpelt ist unter der Härte im Kampf mit der furchtbaren, nüchternen Menschheit, blüht in Paul viel prachtvoller wieder auf." (4)

Ueberzeugt von seinem großen zeichnerischen Talent, läßt sie nicht ab, allen, die ihm nur irgendwie weiterhelfen könnten, lästig zu fallen. "Prof. Wangel in Berlin sagte und Arnold in München etc a l l e so was von Begabung wie mein Paul alles auswendig auch richtig zeichnet, war nie dagewesen." (5)

So bedingungslos ist die Liebe zu ihrem Kind, daß seine Anerkennung oder Ablehnung sie persönlich ehrt oder beleidigt: "Da Sie mein Kind nicht e i n m a l einluden, ja dafür hasse ich Sie und nichts in der Welt versöhnt mich... Ich hasse Sie. Jussuf." (6) - Das bleibt ihr letzter Brief an Karl Kraus.

Sie verliert ihr Kind 1927. Paul stirbt an Tuberkulose.

Was folgt, sind Jahre nachlassender Produktivität (7), sich

(1) s. Briefe, S. 84

(2) A. Gehlhoff-Claes, a.a.O., S. 151

(3) a.a.O., S. 83

(4) a.a.O., S. 84

(5) a.a.O., S. 82

(6) a.a.O., S. 100

(7) A. Gehlhoff-Claes, a.a.O., S. 172: "Mit dem Leid um das

steigernder existenzieller Not und rasender Angst vor dem Alleinsein. Freunde werden angefleht, die Nächte auf ihrem Hotelzimmer zu wachen, oder ihr ein Nachtquartier - und sei es ein Stuhl - zu geben. "Trotz ihrer Menschenverachtung fühlte sie sich immer geborgen, wenn sie unter Menschen war, und weniger verfolgt von den Dämonen" - schreibt Werner Kraft in seinem Nachwort zum Nachlaßband (A III 154).

Aber - in diesen Jahren werfen noch ganz andere "Dämonen" ihre ersten Schatten über sie. Nach den Eindrücken einer Dichterlesung (1930 in Hannover) gefragt, antwortet sie - bildlich unmittelbar wie immer: "Stellen Sie sich vor: ich komme aufs Podium, schaue ins Publikum - und denken Sie, der ganze Saal voll mit dreihundert Metzgergesellen, jeder ein blankgeschliffenes Messer in der Hand. Und im nächsten Augenblick stürzen sie aufs Podium, um mich umzubringen", und nach dem Warum befragt, sagt sie nur e i n Wort: "Antisemitismus"⁽¹⁾. Stärkere Anfeindungen lassen sie immer dringender wünschen, 'heimzukehren' zu ihrem Volk, in ihr Land - innerlich endgültig heimzukehren zu Gott.

Bei der nationalsozialistischen Machtübernahme emigriert sie zunächst in die Schweiz. Reist 1934 auf Einladung griechischer Freunde nach Alexandrien und Palästina. Kehrt in die Schweiz zurück und versucht dann im Juni 1937 in Jerusalem zu

verlorene Kind beginnt ein neuer Abschnitt ihrer Dichtung... Bei allem bleibenden Interesse für das eigene Lebensrätsel in dieser Welt verschiebt sich der Schwerpunkt auf Gott..."

(1) s. Heinrich Fischer in: Dokumente, S. 603

bleiben. "Ein müder Mensch, dessen Antlitz von zerstörter Schönheit zeugte und in dessen großen schwarzen Sulamith-Augen der Wahnsinn aufloderte, saß mir gegenüber. Es war eigentlich kein Sitzen, sondern mehr ein Kauern" (1), berichtet ein Jerusalemer Bekannter, der sie damals aufsuchte.

Aber das gottnahe Bibelland ihrer Vorstellung ist in Wirklichkeit von Kämpfen zwischen Juden und Arabern zerrissen. Konflikte, die sie mit ihrer 'eigenen Politik' aufzuheben gedachte: "Wissen Sie, wie man das jüdisch-arabische Problem lösen kann? Es gibt nur einen Weg: Freude schaffen. Wir gründen einen Rummelplatz für Juden und Araber, den beide Völker besuchen werden und wo sie gemeinsam Reibepfannkuchen essen, Karussell fahren und Glückshafen spielen" (2). Nur mit Mühe konnte sie Schalom Ben-Chorin, ihr Gesprächspartner, davon abhalten, diesen Plan auf dem Zionistenkongreß in Zürich vorzutragen und um Begeisterung und Unterstützung zu werben.

Noch im August desselben Jahres fährt sie wieder in die Schweiz - angeblich war ihre persönliche Anwesenheit bei der Aufführung ihres Schauspiels "Arthur Aronymus und seine Väter" notwendig geworden. Dann - im Winter 40/41 - siedelt sie endgültig nach Jerusalem über.

Die letzten Jahre wieder in armseligen Zimmern. In Vorbereitungen für die Vortragsabende in der von ihr gegründeten Vortragsgemeinde "Der Kraal". Ueber neuen dichterischen Versuchen. Vier Jahre lang. Bis zu ihrem Tod 1945.

(1) Schalom Ben-Chorin in: Dokumente, S. 583

(2) a.a.O., S. 586

Ihre innere und äußere Heimatlosigkeit, Unsicherheit, Ruhelosigkeit waren nicht Zufälligkeiten, waren nicht beschränkt auf einzelne Lebensperioden, sondern die Grundsubstanzen ihres Lebens. "Ich bin nämlich die ewige Jüdin, immer auf der Wanderschaft." (1)

Aber man braucht nur einmal die Autobiographien in Pinthus' "Menschheitsdämmerung" durchzublättern, um zu finden: dies Vagantenschicksal war ein Generationsschicksal.

S i e lebte dies (persönliche und zeitliche) Erbe in zwei polaren Haltungen:

der des Ablehnens: indem sie eine 'Heimat' suchte - und das hieß für sie vor allem ein menschliches Gegenüber,

der des Annehmens: indem sie sich treiben ließ, sich verbarg und vereinsamte.

Beide Haltungen durchlebte sie e x t r e m (die Freundschafts- und Liebesbeziehungen u n d die Einsamkeit, in der sie sich oft mit einem an Hybris grenzenden Stolz abschloß). Und immer von neuem, da ihr letztlich eben nie eine endgültige Du-Beziehung gelang.

"Könnte ich mich doch in mich verlieben, ich liege mir doch so nah - man weiß dann, was man hat" (A II 402) - schreibt sie im "Malik" - treffender könnte man ihr Problem gar nicht ausdrücken.

Auch die späte, ausschließliche Hinwendung zu Gott war durchaus nicht endgültig vollzogen - noch die letzten Gespräche,

(1) Dokumente, S. 603

die uns aus Jerusalem überliefert sind, schwanken zwischen Gewißheit und Zweifel. (1)

(1) s. dazu Werner Kraft in: A III 165

DAS LITERARISCHE URTEIL

UND DIE LITERARISCHE BEURTEILUNG DER DICHTERIN

Else Lasker-Schüler hatte eine unwahrscheinlich hohe Meinung von sich als Dichterin. "Erst komme i c h - und dann alles was Lyrik heißt in Deutschland..." (1), äußert sie einmal wütend nach dem ersten, sehr erfolgreichen Karl Kraus-Abend in Berlin (Kraus las eigene Gedichte). War sie auch nicht ganz so unbelesen, wie sie sich gerne gab: "Ich kenne die Leute doch alle - wozu soll ich noch ihre Bücher lesen?" (2) - diese "Lyrik in Deutschland" dürfte sie kaum näher und umfassend gekannt haben: "Ich habe immer im Sturm (3) gestanden, ich habe nur Interesse für meine Dinge gehabt, für mich gab es nur diese Spalte alles andere Grütze für mich die ich nicht esse. Ha, was geht mich das Unkraut an so lange es mich nicht überwuchert; es wärmt, es hält die Fliegen ab denn die Fliegen verlieren sich und die Blattläuse gerne auf den Blättchen und verschonen die Rose." (4)

Also - die Voraussetzungen für solch eine Selbstinthronisation: Ueberschauen des Vorhandenen und dann kritisches Abwägen werden gar nicht erfüllt. Zum Teil aus Ungeduld, zum grösseren Teil aus Unvermögen - objektives, rein ästhetisches

(1) Dokumente, S. 578

vgl. dazu, a.a.O., S 548: "Man kann mir ja... nicht übelnehmen, daß ich die Werte meiner Dichtung kenne..."

(2) a.a.O., S. 585

vgl.a. A II 525: "Nichtlesen war immer mein Manko. Heute noch."

(3) der Zeitschrift "Der Sturm"

(4) Briefe, S. 48 f.

Werten war nicht ihre Sache.

Die 'Urteile', die sie über ein dichterisches Werk f ä l l t (im wahrsten Sinne dieses Wortes), sind oft von dessen Thema abhängig oder von vorneherein getrübt von der Antipathie gegen dessen Dichter.

Man kennt ja ihre 'liebenswürdigen' Bemerkungen anlässlich einer "Jedermann"-Aufführung von "dem Hofmannsthaler": "Ich war... in Jedermann oder heißt es Allerlei? Ich glaube, es heißt Allerlei für Jedermann oder Jedermann für Allerlei: Herein meine Herrschaften ins Riesenkasperl, ins Berliner Hänneken! Ein evangelisch Stück wird gespielt für die "getauften" Juden, namentlich, sehr anschauend und erbaulich. Alle getauften Juden waren in der evangelischen Vorstellungsschauausstellung gewesen und waren erbaut n a m e n t l i c h von dem blonden Germaniaengel in Blau und Doppelkinn... Nein, da wollen wir lieber auf die Kirmes gehen in Cöln am Rhein und ein Cölner Hänneken-theater aufsuchen, von dort sollte Direktor Reinhardt die Naivität herholen, nicht sich welche anfertigen lassen von dem Hofmannsthaler in Wiener Stil...." usf. (A II 375),

oder die 'wortarmen' über Franz Blei: "Rococoesel, kriechender Jesuitenschleim, versäuertes Kataplasma mit Brille. Kunstgewordener Devotismus" - und dazu erläuternd im selben Brief: "Blei haß ich - ich möcht ihn töten." (1)

In einem anderen Brief an Karl Kraus schreibt sie: "Ich halte

(1) Briefe, S. 60

nämlich nichts von Werfel. Er ist ein talmudischer Docent, ein reinlicher Geleisemacher, ein Bürger kleines geordnetes Terrain, dort ein Geldchen, da ein Gärtchen, Großvater im Turban mit der Tabakspfeife. Und nun erzählen mir die Leute durch Dr. Ehrenbreitstein den Neidhammel, Sie hätten einmal den ganzen Abend n u r Werfel gelesen im Restaurant und dazwischen ausgerufen, so etwas gibt es nicht mehr!" (1)

Wie sie im Negativen übersteigert und sich in Bissigkeit überschlägt, so übersteigert sie auch im Positiven." Sein Gedichtbuch - Morgue (2) - lag auf meiner Decke: grauenvolle Kunstwunder, Todesträumerei, die Kontur annahm. Leiden reißen ihre Rachen auf und verstummen, Kirchhöfe wandeln in die Krankensäle und pflanzen sich vor die Betten der Schmerzreichen an. Die kindtragenden Frauen hört man schreien aus den Kreißsälen bis ans Ende der Welt. Jeder seiner Verse ein Leopardenneiß, ein Wildtiersprung. Der Knochen ist sein Griffel, mit dem er das Wort aufweckt." (A I 399)

Darüberhinaus kann man an allen oben angeführten Zitaten beobachten, daß der 'Gegenstand', den die Dichterin 'beurteilt', sich sehr bald in einen Katarakt von Metaphern auflöst, daß der 'Gegenstand' gleichsam Material - Entzündungsstoff - für die dichterische Phantasie wird.

"Gedichtete Kritik" nannte sie einmal Alfred Kerrs Theaterrezensionen (A II 249) und hat mit diesem Wort ihre eigenen

(1) Briefe, S. 49

(2) Gottfried Benns "Morgue"

'Kritiken' am treffendsten charakterisiert,

Ihre hohe Meinung von sich selbst wurde von der literarischen und öffentlichen Welt damals durchaus nicht so vorbehaltlos geteilt - wenn sich überhaupt eine Meinung über ihr Werk bildete. Meist erschöpften sich die Äußerungen im kopfschüttelnden, achselzuckenden Feststellen ihres rätselhaften Wesens. "Was ist Lasker für eine merkwürdige Seele..." schrieb selbst Franz Marc. (1)

Allerdings - es gab auch positive Stimmen.

Gottfried Benn:

"... dies war die größte Lyrikerin, die Deutschland jemals hatte" (2),

Peter Hille:

"Else Lasker-Schüler ist die jüdische Dichterin. Von großem Wurf. Was Deborah!... Der schwarze Schwan Israels, eine Sappho, der die Welt entzwei gegangen ist" (A I 4o3),

Karl Kraus:

"Nicht oft genug kann diese taubstumme Zeit, die die wahren Originale begrinst, durch einen Hinweis auf Else Lasker-Schüler gereizt werden, die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung des modernen Deutschland" (3).

Aber die zahlreichen Karl Kraus-Aufsätze über (bzw. für) Else Lasker-Schüler spiegeln sehr deutlich die sehr andersartigen

(1) Franz Marc, Briefe aus dem Feld, Stollhamm Berlin 1948, S. 84

(2) G. Benn, Werke I, S. 538

(3) Dokumente, S. 566

Reaktionen des "Publikums".

"Selbst ein Publikum, das meine kunstrichterliche Weisung achtet und lyrischer Darbietung etwas abgewinnen kann, sitzt noch heute ratlos vor dieser Herrlichkeit wie eben vor dem Rätsel, das die Kunst aus der Lösung macht." (1)

Dieser Ratlosigkeit blieb denn auch nichts anderes übrig, als - sich vom dichterischen Werk abwendend - in Aggressivität und persönliche Beleidigung umzuschlagen.

1913 war von Karl Kraus zu einer Geldspende für die notleidende Dichterin aufgerufen worden. Das Ergebnis waren realiter 5000 Mark. In einer der Tageszeitungen aber wurde 'aus Versehen' diese Summe zum Sümchen von 11,05 Mark. Und diese falsche Mitteilung wurde nun sofort geglaubt und entsprechend kommentiert: dies Kulturdokument - so äußerte sich einer der Kommentatoren - zeuge ja nur von der Gleichgültigkeit, mit der die Gesamtheit des deutschen Volkes diesen Caféhausberühmtheiten gegenüberstehe, die einem als Kulturbildner aufgeschwätzt werden sollen. (2)

Die Dichterin selbst hat - wie oft - diese Ratlosigkeiten und Anfeindungen humorvoll-bitter ertragen: "Seitdem einige Tageszeitungen um mein lyrisches Gedicht: "Leise sagen", soviel Lärm geschlagen und mich für geisteskrank erklärt haben, hat sich eine Partei um mich erhoben, die es sich zum Lebenszweck angedehnen läßt, diese gefährliche Behauptung mit allen ge-

(1) Dokumente, S. 571
(2) s.a.a.O., S. 568 ff.

richtlichen Gegenbeweisen aus der Welt zu schaffen. Das Resultat ist: Ich werde beobachtet, nicht allein von einem Psychiater, auch von mir selbst - (ich wollte, ich könnte mir was dafür anrechnen -). Ich kann den ganzen Tag nicht auf einen Namen kommen, auf den Namen meines Urgroßvaters, der Scheik in Bagdad war. Dieser Zustand ist unsäglich unerträglich, als ob man gähnen muß und kann nicht... Ich war heute schon überall, wo irgend etwas von Asien zu spüren ist. Auch im orientalischen Seminar war ich beim Rektor, der dachte freundlich über den Namen meines ehrwürdigen Urherrn nach, und alle seine Schüler taten das, und Schülerschüler, Muselmänner, Chinesen, Japaner, Studenten aus Vampur, Koreaner, Sudanesen; es dachten Siamesen, Inder, Serben, Türken, Montenegriner, Talmudisten, Zionisten, auch die beiden Söhne einer Kaffernfamilie dachten, und denken wahrscheinlich jetzt noch nach. Ich habe kein Gedächtnis mehr, seitdem bei mir Gehirnerweichung in Frage genommen ist..." (A II 176 f.).

Unverständlich - Caféhausberühmtheit - geisteskrank!

Die Gemeinheiten berührten aber auch noch andere Bereiche. 1915 schreibt die Dichterin an Karl Kraus: "So sagte Dr. Hiller in Gegenwart von Wieland: Den Dr. Groß hätte man lieber nicht einsperren sollen, lieber die Lasker-Schüler, der Dr. Groß ist wenigstens nicht gemeingefährlich wie die Lasker-Schüler... und er sagte dann noch etwas, das ich nicht vor Schmutz wiederholen will... Der Inhalt aber ist der, daß er sagte wie zu allen jungen Dichtern, ich locke sie in mein

Schlafzimmer, die jungen Leute für mich auf niedrigen Weg zu gewinnen zum Kampf. Ich könnt auch dichterisch nichts und der "Kraus" habe unerklärlich Partei für mich genommen. Und er, der Dr. Hiller, würde mich blockieren, daß kein Mensch mich mehr kenne..." (1).

In der Literaturgeschichte galt sie als "ins Echemehafte verwildert" und "unerträglich posierend" (2), ihre Dichtung als "Brunstlyrik" (3) und "ausgesprochene Rauschkunst" (4).

Der Prozess des Verstehens, der dann, jenseits von Person und Biographie, allmählich einsetzte - Else Lasker-Schüler erhielt 1932 den Kleistpreis -, wurde 1933 gewaltsam unterbrochen.

Erst der von Ernst Ginsberg 1951 zusammengestellte Auswahlband ermöglichte eine Neu-, für manche vielleicht eine Wiederentdeckung des Laskerschen Werkes. Die Anerkennung und das Verständnis, die es nun fand, bestätigen nicht zuletzt zahlreiche Aufsätze, einige Dissertationen und die Greibändige Neuausgabe der gesamten Schriften (im Köselverlag).

(1) Briefe, S. 78 f.

(2) Friedrich von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit, Jena 1927², S. 362

(3) Adolf Bartels, Deutsche Dichtung der Gegenwart, 1921, S. 122

(4) Julius Wiegand, Geschichte der deutschen Dichtung, Köln 1928³, S. 633

IHRE AUFFASSUNG VOM DICHTEN,
VOM DICHTER UND VON DER DICHTUNG

Gerade die Dichter ihrer Generation - also vor allem die Expressionisten - bemühen sich um eine neue theoretische Grundlegung ästhetischer Fragen. Die unzähligen Programmschriften und Manifeste geben Zeugnis davon. ⁽¹⁾ Sie setzen sich mit dem Phänomen der Kunst, des Künstlers und seiner Techniken auseinander und - als wesentlicher Neuansatz - mit der *Gene-sis* des Werks.

Else Lasker-Schüler unterschrieb kein Manifest, hatte kein Kunstprogramm, postulierte keine Kunsttheorien, äußerte sich überhaupt nie systematisch und zusammenhängend über irgendwelche Kunst- oder Schaffensprobleme. "... obwohl >Methode< und >Systematik< zu ihren Lieblingsausdrücken gehörten, war sie doch unfähig, Gedanken im Gespräch logisch zu entwickeln" (A III 159), diese Aussage Werner Krafts bestätigen auch andere Zeitgenossen ⁽²⁾. Aber ab und zu finden sich, eingestreut in Essays verschiedenster Art und Anlässe, in einzelne biographische Erzählungen etc., kurze 'Reflexionen',

-
- (1) s. Paul Pörtner, Literaturrevolution 1910-1925, Dokumente, Manifeste, Programme.
Bd.1: Zur Aesthetik und Poetik, Darmstadt 1960
Bd.2: Zur Begriffsbestimmung der Ismen, Darmstadt 1961
s.a. G. Benn, Werke I, S. 496
- (2) vgl. Max Rychner in: Dokumente, S. 573: "Die Gespräche mit ihr verliefen in Rösselsprüngen, bei denen nach jedem Zug wieder neue Regeln ins Spiel traten, die man jedoch hinterher selber ermitteln mußte. Viele nannten das regellos..."
s.a. A II 387 oben

aus denen sich ungefähr ihre Vorstellungen vom Dichter, Dichten und von der Dichtung ableiten lassen.

Wir betonen aber, daß wir uns hier auf einen Abriß beschränken, der weder eine umfassende Darstellung sein will, noch wesentlich auf die allmähliche Verwandlung ihrer Anschauungen eingeht, noch auch die widersprüchlichen Aussagen vergleicht und zu erklären versucht - wie es einer gründlichen Untersuchung zukäme. Wir geben nur Hinweise, die zum Verständnis der dann folgenden Untersuchung ihres Werkes beitragen sollen, sich also mehr oder minder auf die 'mittlere' Lyrik (die mittlere Zeit ihres Schaffens) beziehen.

In einem Brief an die "Neue Züricher Zeitung" schreibt Else Lasker-Schüler: "Ich bin nur eine Dichterin, vielmehr - es wird in mir gedichtet, es dichtet in mir. Der Dichter beabsichtigt beim Dichten seiner Dichtungen überhaupt *n i e* etwas. Er muß eben dichten... Je andächtiger lauschend er seinem Engel und hingebender angehört, desto wertvoller und tiefer seine Dichtung. Die Menschen nennen diesen Zustand: Inspiration." (A III 45) (1)

Mit dieser Auffassung stellt sich Else Lasker-Schüler in

-
- (1) vgl.a. Briefe, S. 79: "Ich muß immer dichten aber ich werde immer zerrissen von den äußeren Dingen."
vgl.a. die 'hinreißende' Darstellung von Georges Schloßker, Else Lasker-Schüler, in: Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung, hrsg.v. H.Friedmann und O.Mann, Heidelberg 1956, S. 141: "Uninspiriert war sie nichts; blies sie der unerklärliche Hauch an, so wurde sie zur Makkabäerin aus Elberfeld, genährt von alter rabbinischer Familientradition."

eine uralte Tradition. ⁽¹⁾ Und ordnet sich unter jene Dichter, die, wie Edgar Allan Poe das in seiner "Philosophie der Komposition" boshaft apostrophierte: die Leute glauben machen möchten, "als schafften sie in einer Art schönen Wahnsinns, einer exstatischen Eingebung..." ⁽²⁾.

Sucht man nach modernen Parallelen, so könnte man als Vorläufer Apollinaire, Rimbaud, Lautréamont und die Surrealisten insofern zitieren, als auch sie im Dichter nur ein *M e - d i u m* sehen - nur begeistert sie keine Muse, lauschen sie keinem Engel, sondern ihnen führt das Alogische, Unterbewußtsein die 'willenlose' Hand. ⁽³⁾ (Das Inspirierende und Dirigierende ist *i m* Menschen, kommt aus ihm selbst, während bei "Engel" und "Muse" die Inspiration als *v o n a u ß e n* empfangen dargestellt wird! ⁽⁴⁾)

Gegen diesen Dichtertyp grenzt sich scharf ein zweiter, sehr

-
- (1) vgl. Platon, Ion, 534 b (Stephanus-Nummerierung):
"...ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt."
- (2) Edgar Allan Poe, Gesammelte Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Franz Blei, München 1922, Bd.6, S. 33
- (3) s. dazu: Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 108 f. und S. 139 ff.
- (4) Ähnlich auch bei Rilke, vgl. Hermann Kunisch, Rainer Maria Rilke, Dasein und Dichtung, Berlin 1944, S. 23:
"Immer mehr tritt Rilkes Person zurück und stattdessen erscheint ein >Es<; nicht mehr *e r* tut irgend etwas, sondern *e s* geschieht etwas mit ihm" - und (S. 29:)
"Eine ruhige Prüfung der Aussagen legt es nahe, daß die Erscheinung des mit Mächtigkeit geladenen >Es< eine Umschreibung für eine wirkliche Begegnung mit einer wenn auch *im* >Ich< sich bekundenden, doch nicht zu diesem >Ich< gehörenden Seinsmacht ist."

moderner ab. Sich von Poe, Baudelaire und Mallarmé herleitend, wurde er von Valéry in Frankreich, von Majakovskij in Rußland und Benn in Deutschland vertreten: ein Gedicht wird gemacht, montiert, berechnet, "fabriziert". Der Dichter ist also Techniker und Schöpfer von eigenen Gnaden. "Fast durchweg begegnen die führenden europäischen Lyriker der Inspiration mit Mißtrauen..." (1).

Allerdings - was die Genesis des Werks anlangt - so kennt auch Gottfried Benn noch einen inspirierten, vom Willen und Bewußtsein des Dichters unabhängigen Anfang des Gedichts: "Irgend etwas in Ihnen" - schreibt er in den "Problemen der Lyrik" - "schleudert ein paar Verse heraus oder tastet sich mit ein paar Versen hervor,"

aber dann:

"irgend etwas anderes in Ihnen nimmt diese Verse sofort in die Hand, legt sie in eine Art Beobachtungsapparat, ein Mikroskop, prüft sie, färbt sie, sucht nach pathologischen Stellen. Ist das erste vielleicht naiv, ist das zweite ganz etwas anderes: raffiniert und skeptisch." (2)

Dieser ganz bewußte, objektivierende, distanzierende zweite Akt: Prüfen, Ordnen, Gliedern findet für Else Lasker-Schüler nicht statt. Sie verharret in jenem "naiven" Prozess des "Herausschleuderns" (3). Und konnte dann "über ihre eigenen

(1) H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 116

(2) G. Benn, Werke I, S. 507

(3) vgl.a. Max Rychner in: Dokumente, S. 574: "Ich glaube nicht, daß es für sie Kunstprobleme gegeben hat; sie konnte dichten wie weinen, mit der Richtigkeit eines Naturvorgangs, wobei ja das Naturhafte nur ein Aspekt ist."

Verse staunen, als wären sie nicht von ihr" (1).

Also von der Genesis des Werks bis zu seiner Vollendung wird überhaupt kein Weg zurückgelegt. Genesis und Vollendung fallen ineinander. Es gibt deshalb auch kein Arsenal von Skizzen, Vorstufen und Entwürfen. Kaum Zweitfassungen von Gedichten - wenn, dann sind sie äußerliche Veränderungen: Streichungen, Erweiterungen, Zerschneidungen von Strophen. Veränderungen also, die kein Ziel erkennen lassen, etwa: ein Bild, eine Aussage zu konzentrieren oder - im Gegenteil - auszubauen, genauer zu erklären. Aber meist unterbleibt sowieso jegliche kritische und korrigierende Arbeit. So schreibt sie über den Essay "Karl Kraus": "Es muß so bleiben, ich kann ja nicht dafür, ich bin ^{ja} immer ganz besoffen, wenn ich schreibe." (2)

Und allein dies "Besoffensein" - eine rustikale Umschreibung der Inspiration - ist für sie Ausweis dichterischer Qualität. Allein Inspiration ermöglicht es - in ihren Augen - dem Künstler, sein Werk mit "Odem" zu versehen. "Odem" war ihr Zeichen eines echten und wahren Gedichts, eines Kunstwerks: "Mögen dem Gedicht, dem Bilde, der Skulptur oder der Ver-

(1) Ernst Ginsberg in: Dokumente, S. 614
vgl.s., was Rilke in seinem Brief vom 23.6.1922 über seine "Duineser Elegien" und "Die Sonette an Orpheus" schreibt: "Beide Arbeiten sind mir so, als ob es nicht meine wären" (H. Kunisch, Rainer Maria Rilke, S. 25).

(2) Briefe, S. 24
vgl.a. Max Rychner in: Dokumente, S. 573: "Das Ungezähmte sprach sie an; sie wollte Energie, Kraft, Phantasie spüren - die lange Geduld des Bändigens hatte sie in ihrer Kunst nicht."

tonung, ja sogar mehrere Glieder fehlen, immer bleibt es dennoch Körper, da es vom Odem belebt, atmet und sich so unterscheidet vom Machwerk..." (A II 549) (1).

Ein Gedicht, dieser Art entstanden, ist für sie nicht nur ein wirkliches Kunstwerk, sondern zudem "wahr": "Dichtung ist die Blüte der Wahrheit" (A II 679) notiert sie in ihrem "St. Peter Hille"-Essay.

Diese "Wahrheit" bedeutet in den verschiedenen Perioden ihres Schaffens verschiedenes.

Für die Liebesgedichte der mittleren Zeit - ihrer subjektivsten Periode - meint "Wahrheit": Echtheit des ausgesagten Gefühls. "Bitte," - schreibt sie in einem fiktiven Brief an Herwarth Walden - "laß diese Gedichte (2) in Sturm drucken, sie sind an Tristan (3) - vielleicht glaubt er dann - bei Gedichten kann man nicht lügen." (A II 352)

Für die späten Gedichte und Dichtungen - mit veränderter, wesentlich 'weltlicherer', objektiverer Thematik - meint "Wahrheit": wahre Erkenntnis der Welt und ihrer Phänomene. Um diese Ueberzeugung zu erhärten und zu demonstrieren, erfindet sie die unwahrscheinlichste Geschichte, die sie mit folgendem Untertitel tarnt: "Ein Unbekannter schrieb das über mich". Und dann 'zitiert' sie: Bekanntlich hat "vor wenigen

(1) s.a. die Mitteilung von Sigismund von Radecki in: Dokumente, S. 578: "Nicht das Gedicht ist wichtig", sagte sie, "sondern der d i c h t e r i s c h e Z u - s t a n d in dem man es schafft."

(2) Liebesgedichte

(3) "Tristan": Hans Ehrenbaum-Degele

Wochen auf dem Kongreß der Naturforscher der indische Gelehrte Bose seine aufsehenerregende Entdeckung über das Herz der Pflanzen bekanntgegeben. Mit Hilfe genial-komplizierter Kontrollsysteme konnte er den Nachweis des Blutkreislaufes und der Herztätigkeit, ja sogar der Herztöne, der Pflanze erbringen. - Wozu Bose, der indische Mystiker-Gelehrte, dreißig Jahre mühevollen Studiums brauchte, das sagt die Dichterin nur so nebenbei. Niemandem fällt es auf. Obgleich es im Grunde einer der verblüffendsten Beweise ist, wie weit sich das >Schauen< des wahren Künstlers der >objektiven Wahrheit< nähert" (A II 610). Der "Unbekannte" bezieht sich hier auf den Essay der Dichterin "Die Bäume unter sich", in dem sie schreibt: "Bäume, überhaupt jede Pflanze besitzt ein wirklich pochendes Herz, das das Blut durch die Zellen treibt, durch die aller kleinste ihres Blattes. Früchte vermögen zu erröten, und namentlich der Herzkirsche spielt die Liebe das Blut in die Wangen..." (A II 606).

Von dieser späten Auffassung her: der Künstler als der "Erschauer der objektiven Wahrheit" werden auch die in den späten Aufzeichnungen immer wiederkehrenden Vergleiche des Dichters mit dem "Propheten" verständlich - "Der Prophet, des Dichters ältester Bruder" (A II 778) - und der Vergleich der Dichtung mit "Offenbarung" (1).

(1) vgl. die Aussage Schalom Ben-Chorins in: Dokumente, S. 587: "Sie lehnte jeden Wert-Unterschied zwischen ihren Schöpfungen kategorisch ab, da sie ihnen den Rang von Offenbarungen beimaß und einmal im Gespräch mit Martin Buber auch öffentlich den Offenbarungs-Charakter

Auch verändert sich dann später ihre Auffassung vom Kunstwerk: es soll langsam reifen und wachsen ⁽¹⁾ - eine Veränderung, die an den Werken selbst hervortritt als strengere und durchdachtere Form und Komposition.

ihrer Dichtung betonte."

Von dieser Auffassung her wird auch ihre hohe Meinung von sich als Dichterin verständlicher und die 'Bewertung' der Literatur überhaupt.

vgl.a. Rilke, der "Form und Inhalt seiner Dichtung in den Zusammenhang religiöser Offenbarung rückt, ... sich selbst in die Nähe des Propheten und Sehers stellt" (H. Kunisch, Rainer Maria Rilke, S. 27).

- (1) vgl. ihre Aufzeichnung in "Hebräerland" (1937): "Kunst ist Wein. Der will gären, sich filtrieren; je länger der kostbare Most im Herzen des träumenden, schäumenden Künstlers ruht, desto unvergleichbar süßer der Dichtung Blume" (A II 899).

AUSGABEN ZU LEBZEITEN DER DICHTERIN (1)

STYX

Gedichte.

Axel Juncker Vlg., Berlin 1902

DER SIEBENTE TAG

Gedichte.

Vlg. des Vereins für Kunst, Berlin 1905

DAS PETER HILLE-BUCH

Axel Juncker Vlg., Stuttgart Berlin 1906

DIE NACHTEN DER TINO VON BAGDAD

Axel Juncker Vlg. Berlin Stuttgart Leipzig 1907

DIE WUPPER

Schauspiel in fünf Aufzügen.

Oesterheld & Co, Berlin 1909

MEINE WUNDER

Gedichte.

Dreililien-Vlg., Karlsruhe Leipzig 1911

Vlg. der Weißen Bücher, Leipzig 1914²

MEIN HERZ

Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen.

Vlg. Heinrich F.S. Bachmair, München Berlin 1912

HEBRAEISCHE BALLADEN

A.R. Meyer Vlg., Berlin-Wilmersdorf 1913

(1) Diese Bibliographie macht nicht den Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit - sie dient lediglich der Orientierung. Wir verweisen auf die ausführliche Arbeit von Margarete Kupper, Materialien zu einer kritischen Ausgabe der Lyrik Else Lasker-Schülers in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Jg. 4/1963, S. 95-190.

GESICHTE

Essays und andere Geschichten.
Kurt Wolff Vlg., Leipzig 1913

DER PRINZ VON THEBEN

Ein Geschichtenbuch.
Vlg. der Weißen Bücher, Leipzig 1914

DIE GESAMMELTEN GEDICHTE

Vlg. der Weißen Bücher, Leipzig 1917

GESAMTAUSGABE IN ZEHN BÄNDEN

Paul Cassirer Vlg., Berlin 1919-1920
enthält:
Hebräische Balladen (Der Gedichte erster Teil)
Die Kuppel (Der Gedichte zweiter Teil)
Das Peter Hille-Buch
Die Nächte der Tino von Bagdad
Die Wupper
Mein Herz
Gesichte
Essays
Der Prinz von Theben
Der Malik (Eine Kaisergeschichte)

DIE GESAMMELTEN GEDICHTE

Kurt Wolff Vlg., München 1920

DER WUNDERRABBINER VON BARCELONA

Paul Cassirer Vlg., Berlin 1921

ICH RÄUME AUF!

Keine Anklage gegen meine Verleger.
Iago-Vlg., Zürich 1925

KONZERT

Rowohlt Vlg., Berlin 1932

ARTHUR ARONYMUS

Die Geschichte meines Vaters.
Rowohlt Vlg., Berlin 1932

ARTHUR ARONYMUS UND SEINE VÄTER

Schauspiel.
s. Fischer Vlg., Berlin 1932

DAS HEBRAEERLAND
Vlg. Oprecht, Zürich 1937

MEIN BLAUES KLAVIER
Neue Gedichte.
Jerusalem 1943
Tarshish Books Jerusalem, Jerusalem 1943²

D I E G E D I C H T E D E R
M I T T L E R E N S C H A F F E N S P E R I O D E

Vorbemerkung

Unsere Untersuchung beschränkt sich auf die Lyrik der mittleren Schaffensperiode.

Sie umfaßt jene Gedichte, die etwa zwischen 1905 und 1920 entstanden sind und in "Meine Wunder" von 1911 und den "Gesammelten Gedichten" von 1917 und 1920 vereinigt wurden.

K A P I T E L I

D I E F O R M (Eine Einführung)

Die mittlere Lyrik unterscheidet sich von der frühen und späten Lyrik schon durch ihren ganz anderen Formcharakter. Ihn suchen wir in diesem ersten Kapitel zu bestimmen und wir gewinnen diese allererste Charakteristik, indem wir die mittlere Lyrik von der frühen - andeutend auch von der späten - abgrenzen und die formalen Veränderungen aufzeigen (negative Definition!). Im weiteren Verlauf des Kapitels werden wir uns dann ausschließlich diesen 'mittleren' Gedichten zuwenden (positive Definition!).

DIE STROPHE

Die Gedichte der mittleren Zeit bauen sich aus sehr kurzen, sehr kleinen Strophen auf und erscheinen im Vergleich mit den großstrophigen Gedichten der Frühzeit zersplittert.

B: A I 61 (1902)

Drum wein' ich,
Dass bei Deinem Kuss
Ich so nichts empfinde
Und ins Leere versinken muss.
Tausend Abgründe
Sind nicht so tief,
Wie diese grosse Leere.
Ich sinne im engsten Dunkel der Nacht,
Wie ich Dir's ganz leise sage,
Doch ich habe nicht den Mut.
...

dagegen A I 165 (1910)

Deine Küsse dunkeln, auf meinem Mund.
Du hast mich nicht mehr lieb.

Und wie du kamst - !
Blau vor Paradies;

Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.
...

Zwar kündigen sich diese kleinen Strophenformen in einigen wenigen frühen Gedichten an (B: A I 43, A I 119), bleiben aber Randerscheinungen in einer Fülle fast konträrer Formen, die der erste Gedichtband "Styx" enthält:

Relativ ungegliederte, lange und einstrophige Gedichte, ohne festes metrisches Schema, von großer, sich überstürzender Dynamik (B: A I 11 f.),

Gedichte von mehreren, verschieden langen Strophen (B: A I 39)

und Gedichte, deren gleichlange Strophen sich aus drei bis acht Verszeilen aufbauen (B: A I 38, A I 19, A I 29, A I 31, A I 49, A I 52).

In der nächsten Gedichtsammlung "Der siebente Tag" von 1905 fehlen lang- bzw. einstrophige Gedichte (Ausnahme ist nur A I 111 f. und A I 146), fehlen überhaupt die großen acht-, sieben- und sechszeiligen Strophen. Dagegen dominiert das Gedicht von drei oder vier Strophen aus Drei- und Vierzeilern (B: A I 115, A I 116).

Dann - mit der Gedichtsammlung "Meine Wunder" von 1911 - setzt der Zerfall sämtlicher großer, tradierter Strophenformen ein, setzt sich diese ganz kleine ein- oder dreizeilige, vor allem aber zweizeilige Strophe durch, die bis etwa 1920 typisch bleibt. Der Gedichtaufbau ist nun - vollkommen unregelmäßig in der Strophenzahl - entweder rein zweizeilig gegliedert, B: A I 225

Wenn du sprichst
Blühen deine Worte auf in meinem Herzen.

Ueber deine hellen Haare
Schweben meine Gedanken schwarzhin.

Du bist ganz aus Süderde und Liebe
Und Stern und Taumel.

Ich aber bin lange schon gestorben.
O, du meine Himmelsstätte...

rein dreizeilig, B: A I 206

An meiner Wimper hängt ein Stern,
Es ist so hell
Wie soll ich schlafen -

Und möchte mit dir spielen.
- Ich habe keine Heimat -
Wir spielen König und Prinz.

oder eine Mischform aus unregelmäßig angeordneten Ein- bis Dreizeilern, B: A I 195

Wenn wir uns ansehen,
Blühen unsere Augen.

Und wie wir staunen
Vor unseren Wundern - nicht?
Und alles wird so süß.

Von Sternen sind wir eingerahmt
Und flüchten aus der Welt.

Ich glaube wir sind Engel.

Eine Regel, nach der diese verschiedenen Strophenformen gewählt werden, läßt sich nicht erkennen. (1)

Interessant sind in diesem Zusammenhang Gedichte, die aus "Styx" oder "Der siebente Tag" in die späteren Gedichtsammlungen übernommen werden.

B: A I 18 Du! Sende mir nicht länger den Duft,
Den brennenden Balsam
Deiner süßen Gärten zur Nacht!
Auf meinen Wangen blutet die Scham
Und um mich zittert die Sommerluft.

Du... wehe Kühle auf meine Wangen
Aus duftlosen, wunschlosen
Gräsern zur Nacht.
Nur nicht länger den Hauch Deiner sehrenden
Rosen,

Er quält meine Scham.

Diese zwei fünfzeiligen Strophen von 1902 erscheinen in ihrer zweiten 'Fassung' von 1917 - von einigen orthographischen und winzigen textlichen Veränderungen abgesehen - aufgelöst in eine dreizeilige und drei zweizeilige Strophen:

(1) Allein für die "Hebräischen Balladen", die in diesen Jahren entstehen, bevorzugt die Dichterin die regelmäßige und gereimte Dreizeilenstrophe (B: A I 294).

Du, sende mir nicht länger den Duft,
Den brennenden Balsam
Deiner süßen Gärten zur Nacht.

Auf meiner Wange blutet die Scham
Und um mich zittert die Sommerluft.

Du... wehe Kühle auf meine Wangen
Aus duftlosen, wünschlosen Gräsern zur Nacht.

Nur nicht länger den Hauch deiner suchenden Rosen,
Er quält meine Scham. (A I 82)

Der ursprünglich ganz klare, tektonische Aufbau: seine Zweigliedrigkeit, die parallele Anlage der beiden Strophen, die im (rührenden) Reim "zur Nacht" ihrer jeweils dritten Verszeile verklammert waren - dieser Aufbau, der die zweimalige, drohende, befehlende Invokation: "Du! Sende..." und "Du... wehe..." unterstrich, geht in der späten Zerlegung des Gedichts verloren. Hier bildet jeweils eine geschlossene Satzeinheit eine Strophe und geschlossene Satzeinheiten bestimmen den Gedichtaufbau.

Größere, vor allem strengere Strophenformen kehren erst in "Konzert" (1932) und "Mein blaues Klavier" (1943) wieder. Die Dichterin findet hier sogar zu ausgeprägten Gedichtformen wie dem Sonett (B: A I 318).

DER ENDREIM

Wie die großen und festen Strophenformen, so schwindet auch der Endreim, der in den frühen Gedichten wesentlich zur Verfestigung und Bindung der einzelnen Verszeilen innerhalb der Strophen beiträgt.

Die Gedichte in "Styx" und "Der siebente Tag" haben - neben einer manchmal wahllosen Verteilung von Endreimen (oft als rührender Reim) in den einstrophigen Gedichten (B: A I 11) und einzelnen Reimpartien in den ungleich langen Strophengebilden (B: A I 74) - feste Endreimschemata, die sich in jeder einzelnen Strophe eines Gedichts wiederholen. Sei es als Paarreim (B: A I 128), als Kreuzreim (B: A I 19), als umarmender Reim (B: A I 118) u.a. Die Endreime greifen bisweilen sogar über die Einzelstrophe hinaus, verketteten die Strophen auch untereinander und überführen so das Gedicht in eine noch größere formale Geschlossenheit, als sie sich aus der regelmäßigen Wiederkehr desselben Endreimschemas ergeben kann. Ein besonders 'schönes' Beispiel für solch eine kunstvolle Verklammerung ist A I 49:

Des Nazareners Lächeln strahlt aus Deinen Mienen,
Und meine Lippen öffnen sich mit Zagen,
Wie gift'ge Blüten, die dem Satan dienen
Und scheu den Lenzwind nach dem Himmel fragen.
Die heisse Sehnsucht hat mich tief gebräunt,
In kühler Not erstarrte meine Seele,
Ein Wetter stahlte mein Gewissen!

Es wachsen Sträucher blütenlos auf meinen Wegen
Wie Schatten, die verbot'ne Thaten werfen,
Und meine Träume tränkt ein blut'ger Regen
Und reizt mit seinem Schein zum Laster meine Nerven.
Die Unschuld hat an meinem Bett geweint,
Und rang und klagte dann um meine Seele
Und pflanzte Trauerrosen um mein Kissen.

usf. noch weitere vier Strophen!!!

Die ersten Zeilen jeder Strophe wiederholen das Kreuzreimschema: abab, darüberhinaus werden je zwei Strophen im Reim ihrer letzten drei Zeilen verbunden und ineinander verschlungen.

"Der Reim, dieses >Groschenjuwel<, >hochklingend< nach Verlaines Aussage" (1) wird dann in den Gedichten der mittleren Zeit - von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen (B: A I 158 und A I 159) - endgültig aufgegeben. (2)

B: A I 203 O, deine Hände

Sind meine Kinder.
Alle meine Spielsachen
Liegen in ihren Gruben.

Immer spiel ich Soldaten
Mit deinen Fingern, kleine Reiter,
Bis sie umfallen.

Wie ich sie liebe
Deine Bubenhände, die zwei.

Erst ab 1932 wird - wieder parallel mit der Rückkehr zur größeren herkömmlichen Strophenform - auch zu vorgegebenen Reimschemen zurückgefunden. Nicht selten entstehen jetzt Gedichte, die sich auf der kunstvollen Variation von nur zwei Reimen aufbauen (B: A I 322, A I 343, A I 348, A I 350) oder gar nur über einem einzigen Reim spielen (B: A I 349).

(1) Wladimir Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen, Stuttgart 1958, S. 90

(2) Man könnte auch hier von einer "symbolischen Tat" sprechen, "die eine allgemeine Tendenz der Zeit verwirklicht" - wie Weidlé "das Ueberwechseln Rimbauds vom Vers zur Prosa" kommentiert (a.a.O., S. 90). Fest bleibt der Endreim nur in den meisten Gedichten aus der besonderen Gruppe der "Hebräischen Balladen".

DER REFRAIN

Wolfgang Kayser's Feststellung: "Das Mißtrauen, das in der neuesten Lyrik weithin gegen alle Formen herrscht, die mit deutlichen eigenen Ansprüchen auftreten, erstreckt sich auf den Refrain" ⁽¹⁾ gilt auch für die mittlere Lyrik der Laskerschüler. Die Betonung liegt auf "Formen... mit deutlichen eigenen Ansprüchen", denn Refrain und Gegen-Refrain - auch sie formale Mittel zur Gliederung des lyrischen Textes - sind, wenn einmal gewählt, regelmäßig einzusetzen - sie sind verpflichtend.

In der frühen Lyrik können sie noch so ausgeprägt sein, wie in dem folgenden Gedicht A I 32:

Am liebsten pflückte er meines Glückes
Letzte Rose im Maien
Und würfe sie in den Rinnstein.
... Sein Blut plagt ihn.

Am liebsten lockte er meiner Seele
Zitternden Sonnenstrahl
In seine düst're Nächtequal.

Am liebsten griff er mein spielendes Herz
Aus wiegendem Lenzhauch
Und hing es auf wo an einem Dornstrauch.
... Sein Blut plagt ihn.

Die versetzte Anordnung der Zeilen unterstreicht noch im Textbild den an sich schon äußerst klaren Gesamtaufbau des Gedichts aus drei Strophen, deren ähnliche Aussagen gesteigert werden in dem Gegen-Refrain "Am liebsten..." ⁽²⁾ und

(1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954³, S.167
(2) Da der Gegen-Refrain variiert wird ("... pflückte er..." - "... lockte er..." und "... griff er...") müßten wir exakt von einem "flüssigen" Gegen-Refrain sprechen, vgl. W. Kayser, a.a.O., S. 167

die motiviert werden in dem zweimal verwendeten "festen" Refrain "Sein blut plagt ihn". Die leichte Abwandlung der zweiten Strophe verhindert, daß der Aufbau des Gedichts starr und schematisch wird: durch den fehlenden Refrain ("Sein Blut plagt ihn") wird diese dreizeilige Strophe leicht gegen die anderen beiden Strophen abgesetzt und gleichsam zum Mittelstück zwischen den 'identischen' Grundpfeilern: Strophe eins und drei.

In den Gedichten der mittleren Zeit kann man zwar noch Andeutungen eines Refrains finden, von einem echten Refrain, von einem tektonischen Grundelement (von der "regelmäßigen Wiederkehr einer Zeile... an einer bestimmten Stelle der Strophe" (1)) kann man aber hier nicht mehr sprechen.

B: A I 160 Wo mag der Tod mein Herz lassen?

Immer tragen wir Herz vom Herzen uns zu.
Pochende Nacht
Hält unsere Schwellen vereint.

Wo mag der Tod mein Herz lassen?
In einem Brunnen, der fremd rauscht -

In einem Garten, der steinern steht -
Er wird es in einen reißenden Fluß werfen.

Mir bangt vor der Nacht,
Daran kein Stern hängt.

Denn unzählige Sterne meines Herzens
Vergolden deinen Blutspiegel.

Liebe ist aus unserer Liebe vielfältig erblüht.
Wo mag der Tod mein Herz lassen?

Die Wiederholung der bangen Frage in der sechsten Strophe er-

(1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 167

scheint wie ein zufälliges Wiederaufgreifen der einmal gefundenen Formulierung - sie dient nicht der Verfestigung des lyrischen Textes, schließt ihn nicht ab, sondern läßt ihn fragmentarisch und abgebrochen wirken.

DAS NEUE GEDICHT

Die herkömmliche Strophenform, der Endreim und Refrain werden in der mittleren Lyrik vernachlässigt oder endgültig aufgegeben, d.h. das Gedicht wird von allen überindividuellen und verbindlichen Normen und Gesetzen befreit.

Eine Miniaturstrophe wird das Grundelement des neuen Gedichtaufbaus.

A I 179 Wenn du sprichst,
 Wacht mein buntes Herz auf.

Alle Vögel üben sich
Auf deinen Lippen.

Immerblau streut deine Stimme
Ueber den Weg;

...

Eine Miniaturstrophe, die oft nicht einmal mehr zwei Sätze umfaßt, sondern reduziert ist auf einen einzigen Satz. Das Gedicht ist nun eine Abfolge von reimlosen 'Satzstrophen', die jeweils eine in sich geschlossene Sinneinheit darstellen (1).

-
- (1) Clemens Heselhaus setzt in seinem Buch "Deutsche Lyrik der Moderne (von Nietzsche bis Ivan Goll)", Düsseldorf 1961, die ersten Versuche in Deutschland, das Gedicht von Metrum, Reim und Strophe zu befreien, kurz vor der Jahrhundertwende an. Er führt Namen wie Dauthendey, Peter Hille, Arno Holz an. Er leitet ihre Herkunft aus verschiedenen Quellen ab: den freien Rhythmen Goethes, Klopstocks und Hölderlins, den ausländischen Dichter-Vorbildern Verhaeren, Maeterlinck etc. (S. 146 f.). Er nennt das neue reim- und strophenlose Gedicht eine "Zeilenkomposition" und definiert sie folgendermaßen: Die Zeile ist "die eigentliche rhythmische Einheit... Das Zeilenende ist immer durch eine Sinnpause markiert. Mehrere Zeilen schließen sich zu einer Sinneinheit zusammen. Aus der Komposition verschieden langer Sinneinheiten setzt sich das ganze Gedicht zusammen. Man kann deshalb diese neuen reim- und strophenlosen Gedichte als Zeilengedichte

"Es gibt eine andere Einfachheit:" - schreibt Ivan Goll in seinem "Versuch einer neuen Poetik" - "den alleinstehenden Satz. Immer Hauptsätze. Jeder Satzvers in seine eigene Atmosphäre gestellt, wie Telegraphendrähte, alle isoliert, jeder seine eigene Meldung tragend..." (1).

Womit kann die Abwendung Else Lasker-Schülers von den herkömmlichen lyrischen Mitteln, deren sie sich in ihrer frühen Lyrik noch bedient, begründet werden? Sie spricht nie von Ermüdung an den tradierten Formen und einem notwendigen 'futuristischen' Protest gegen sie. Nie von der Erkenntnis ihrer Entleerung und Abgedroschenheit, mit denen beispielsweise Arno Holz, als einer der ersten Theoretiker und Praktiker der modernen Lyrik, seine Abkehr von den "überlieferten Kunstmitteln" (2) motiviert; vgl. etwa: "Wozu noch der Reim? Der Erste, der - vor Jahrhunderten! - auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin." (3)

oder Zeilenkompositionen bezeichnen" (S. 147). - Diese Definition der "Zeilenkomposition" wird zweideutig, wenn unter ihr nicht nur das ganze Werk der Lasker-Schüler abgehandelt wird, also auch das Früh- und Spätwerk mit seinen festen Strophen- und Reimformen, sondern auch Heym und Stadler und Trakl und Werfel. Die Definition der "Zeilenkomposition" trifft nicht einmal das 'mittlere' Werk der Dichterin genau: denn 1. gibt es ja Strophen, wenn auch keine herkömmlichen, d.h. eine strophische Gliederung des Textes und 2. sind die "Sinn-einheiten" nicht verschieden lang, sondern im Gegenteil ziemlich gleich lang und regelmäßig.

(1) in: P.Pörtlner, Literaturrevolution 1910-1925, I, S. 257 f.

(2) Arno Holz, Revolution der Lyrik, Berlin 1899, S. 26

(3) a.a.O., S. 26

Es gibt eine einzige Notiz Else Lasker-Schülers, und zwar in ihrem Roman "Mein Herz" (von 1912), in der sie ganz allgemein die U n g e b u n d e n h e i t der echten Kunst fordert: "Einrahmungen sind Einengungen, Unkunst, Grenzen, die sich kein Gott, aber ein Gottdilettant zieht" (A II 357) und die dann interessant wird, wenn man sie einer viel späteren Aufzeichnung (von 1932) gegenübersetzt: "Jedes Kunstwerk, ob es sich um eine Dichtung, ein Gemälde oder ein Lied handelt, erhebt zur wirklichen Schöpfung der ruhende Umriß" (A II 770). Jene 1912 verworfenen "Einrahmungen" werden nun geradezu wieder gefordert. Sind die Begriffe "ruhender Umriß" und "Einrahmungen" auch äußerst ungenau und an keiner Stelle von der Dichterin näher definiert, so deutet doch ihre scharfe Ablehnung von 1912 und ihre Forderung von 1932 auf den gleichzeitig sich vollziehenden Prozess, der sich an ihrer Lyrik ablesen läßt: das Aufgeben strenger, formaler Gesetzmäßigkeiten in der 'mittleren' Lyrik und ihr erneutes Aneignen in den Gedichten nach dieser Periode. Auf die Herkunft und den Grund der Veränderungen aber verweisen auch diese Notizen nicht.

Der Hinweis von Clemens Heselhaus, schon bei Peter Hille wären die freien, reimlosen Gedichte ausgebildet und Else Lasker-Schüler hätte sie von ihm übernommen ⁽¹⁾, könnte zwar die neue Reimlosigkeit erklären, nicht aber die besondere strophische Aufteilung des Textes und die relativ gleichmäßi-

(1) C. Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne, S. 161

ge Anordnung der Zeilen. Peter Hilles Gedichte haben - soweit überhaupt bekannt - g r o ß e Strophen von vollkommen u n g l e i c h e r Zeilenlänge.

Also das Warum und Wieso dieser ihrer neuen Gedichtform bleibt uns ungreifbar. Ihr Anfang im Verborgenen.

Wir sagten, dieser neue Gedichtaufbau ist eine Folge von einzelnen und zwar sehr kurzen Sätzen, die meist als selbständige Strophen fungieren. In dieser Isolierung treten sie nun viel plastischer und betonter aus dem Gedichtganzen hervor, als in einer großen, vielzeiligen Strophe, einem Satzkomplex. Und es scheint, daß die Dichterin - 'endlich' unbekümmert um Organisation und Gliederung des Gedichtganzen - n u n ihre dichterische Kraft auf diese einzelnen Satzmosaiken verschwendet.

Wir beobachten an den 'mittleren' Gedichten

1. eine Veränderung des Wortmaterials: es wird verdichtet. Und zwar durch Vereinfachung und zugleich umfassende Metaphorisierung. Der jugendstilhafte Schwulst der frühen Sprache, die zum Teil mehr als abgegriffenen Sprachformeln, die vielen Gerundien, die doppelten Adjektive, die Adverbien und Partikel werden ausgemerzt - kurzsilbige und einfache Worte bevorzugt, die aber nun beladen mit der ganzen dichterischen Spannung ⁽¹⁾. "Es gibt nämlich etwas, was man die Zuordnung

(1) vgl. Wilhelm Klemms erste Strophe aus "Sehnsucht" (in: Menschheitsdämmerung, S. 200):
O Herr, vereinfache meine Worte,
Laß Kürze mein Geheimnis sein.
Gib mir die weise Verlangsamung.
Wieviel kann beschlossen sein in drei Silben!

der Worte zu einem Autor nennen kann" - schreibt Benn in seinen "Problemen der Lyrik" (1). Uns scheint, als fände die Dichterin in diesen Jahren zu i h r e n Worten, als vollzöge sich in diesen Jahren solche "Zuordnung".

Vgl. zum Beispiel A I 63 (1902)

Es trafen unsere Blicke sich wie Sternenfragen,
Es war ein goldenes Hin- und Herverweben
Und Deine Augen glichen seid'nen Mädchenaugen.

und A I 195 (1911)

Wenn wir uns ansehen,
Blühn unsere Augen.

Oder A I 28 (1902)

Der Abend küsste geheimnisvoll
Die knospenden Oleander.
Wir spielten und bauten Tempel Apoll
Und taumelten sehnsuchtsübertoll
Ineinander.
Und der Nachthimmel goss seinen schwarzen Duft
In die schwellenden Wellen der brütenden Luft,
Und Jahrhunderte sanken
Und reckten sich
Und reichten sich wieder golden empor
Zu sternverschmiedeten Ranken.

und A I 231 (1907)

Du es ist Nacht -
Wir wollen unsere Sehnsucht teilen,
Und in die Goldgebilde blicken.

Wir beobachten

2. daß dies Wortmaterial nun unvergleichlich reiner und harmonischer als früher aufeinander abgestimmt wird.

Die 'wuchernde' Sprache der Frühzeit wurde gebändigt in feste Strophenform und Reim. Die neue, einfache Sprache findet eine

(1) G. Benn, Werke I, S. 506

andere, schwebendere und fließendere Einheit: in tonalen und klanglichen Elementen.

Ausdrucksmittel dieser 'Instrumentierung' des Gedichts sind Lautfiguren wie Alliteration und Assonanz - klangliche Ueber-einstimmungen ⁽¹⁾.

B: A I 153 Nun schlummert meine Seele -

Der Sturm hat ihre Stämme gefällt,
O, meine Seele war ein Wald.

Hast du mich weinen gehört?
Weil deine Augen bang geöffnet stehn.
Sterne streuen Nacht
In mein vergossenes Blut.

Nun schlummert meine Seele
Zagend auf Zehen.

O, meine Seele war ein Wald;
Palmen schatteten,
An den Aesten hing die Liebe.
Tröste meine Seele im Schlummer.

Die Alliteration, als "Hervorhebung von zwei oder mehr bedeutungsschweren Wörtern durch gleichen Anlaut ihrer Stammsilbenbetonung" ⁽²⁾, zeigt sich hier an den Worten:

Sturm - Stämme / war - Wald - weinen / hast - gehört / stehn
- Sterne - streuen / zagend - Zehen usf.

Die Alliterationen bleiben aber nicht auf die Gedichtzeilen und -strophen beschränkt, sondern greifen über die Strophen hinaus - ein Phänomen, das in anderen Gedichten noch stärker

(1) Selbstverständlich sind auch Endreim und Refrain Lautfiguren: als Wiederholung ähnlicher oder identischer Lautqualitäten. Darüberhinaus aber Wiederholungen an ganz bestimmten, festgelegten Stellen des Gedichts: am Versende oder Strophenende, d.h. sie haben vor allem eine gliedernde, tektonische Funktion.

(2) Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1955, S. 8

betont sein kann.

B: A I 222 O ich möcht aus der Welt

Dann weinst du um mich.
Blutbuchen schüren
Meine Träume kriegerisch.

Durch finster Gestrüpp
Muß ich
Und Gräben und Wasser.

Immer schlägt wilde Welle
An mein Herz;
Innerer Feind.

O ich möcht aus der Welt!
Aber auch fern von ihr
Irr ich, ein Flackerlicht

Um Gottes Grab.

Ein Netz von gleichanlautenden Worten liegt über den Text - sie sind frei verteilt, ohne feste Stellung! Der Versuch, hier lautmalerische Zusammenhänge annehmen und etwa das "f" ("finster" / "Feind" usf.) als 'feindlich' deuten zu wollen, wird durch das ganze übrige Werk widerlegt; lautmalerische Absichten lassen sich nicht nachweisen.

Den literaturwissenschaftlichen Terminus der Assonanz verwenden wir hier nur als andeutenden Hilfsbegriff, denn er meint "Gleichklang nur der Vokale vom letzten Akzent der Verszeile an" (1), fordert also die Endstellung der Assonanz. Mit dieser E n d a s s o n a n z können aber nicht alle Klingeinheiten und -erscheinungen des Gedichts erfaßt werden. Die sind viel öfter i n das Gedicht selbst verlegt. Wir bezeichnen also hier ganz allgemein mit Assonanz jede Wieder-

(1) G.v.Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 30

holung einer vokalischen Qualität - gleichgültig in welcher Position sie erscheint.

B: A I 183 Ein Liebeslied

Aus goldenem Odem
Erschufen uns Himmel.
O, wie wir uns lieben...

Vögel werden Knospen an den Aesten,
Und Rosen flattern auf.

Immer suche ich nach deinen Lippen
Hinter tausend Küssen.

Eine Nacht aus Gold,
Sterne aus Nacht...
Niemand sieht uns.

Kommt das Licht mit dem Grün,
Schlummern wir;
Nur unsere Schultern spielen noch wie Falter.

(Auf Klangeinheiten, die über die Strophe hinausgreifen, gehen wir nicht mehr ein, um den Text nicht zu sehr aufzulösen - sie werden aber beim Hören unmittelbar wirksam, etwa das dunkle: erschufen / suche / schlummern / Schulter.)

P r o s a n ä h e

In den uns wichtigen Jahren ist der Unterschied zwischen Prosa und Lyrik äußerst gering geworden. Die Lyrik nähert sich der Prosa und die Prosa (in ihrem Wortmaterial, ihrer Metaphorisierung, ihrer Motivik der Lyrik verwandt) könnte oft in strophenartiger Anordnung niedergeschrieben werden.

Alliteration und Assonanz im weitesten Sinne sind Lautfiguren, die ebenso gut "Figuren" eines Prosatextes sein könnten - vor allem in ihrer Unregelmäßigkeit und vagen Verteilung. Bezeichnend für diese Annäherung sind Gedichte, die von der Dichterin - in Prosazeilen umgeschrieben - mühelos in echte Prosatexte eingefügt werden. Und Gedichtstropfen und -zeilen, die in Briefen erscheinen, ohne sich vom Brieftext besonders abzuheben.

B: Die ersten beiden Strophen des Gedichts "Heimweh" (A116b), in der "Packel" vom 31.1.1910 zum ersten Mal abgedruckt, stehen als Abschluß eines Briefes an Karl Kraus vom 19.8.09. Die Erstkonzeption (Prosa oder Gedicht) läßt sich nicht genau bestimmen!

A I 168 Ich kann die Sprache
 Dieses kühlen Landes nicht,
 Und seinen Schritt nicht gehn.

 Auch die Wolken, die vorbeiziehn,
 Weiß ich nicht zu deuten.

Und die Briefstelle:

"Ich bin wahnsinnig traurig, Herr Herzog, ich kann die Sprache dieses fremden Landes nicht, ich kann nicht seinen Schritt gehn auch die Wolken die vorbeiziehen kann ich nicht deuten.

Lieber Herr Herzog!" (1)

Beim Vergleich der beiden Texte ergibt sich nun aber doch ein Unterschied: die lyrische Konzeption ist fließender, verzichtet auf das dreimalige "ich kann... nicht", "ich kann nicht", "kann ich nicht" und verändert in ihrer Kontraktion den R h y t h m u s der Zeilen.

Um diesen letzten, aber doch sehr wichtigen Unterschied von Prosa und Lyrik noch schärfer definieren zu können, wählen wir einen etwas längeren Text: das Gedicht A III 130 aus dem Nachlaß und den zweiten Teil des Prosastücks "An mich" (A I 371) aus dem "blauen Klavier".

A III 130

Meine Freiheit
Soll mir niemand rauben.

Sterb ich am Wegrand wo,
Liebe Mutter,

Kommst du und hebst mich
Auf deinem Flügel zum Himmel.

Ich weiß dich rührte
Mein einsam Wandeln

Der spielende Ticktack
Meines Kinderherzens.

A I 371

Ich schweife umher! Mein
Kopf fliegt fort wie ein
Vogel, liebe Mutter.
Meine Freiheit soll mir
niemand rauben, - sterb
ich am Wegrand wo, liebe
Mutter, kommst du und
trägst mich hinauf zum
blauen Himmel. Ich weiß,
dich rührte mein einsames
Schweben und das spielen-
de Ticktack meines und
meines teuren Kindes
Herzen.

Die Anmerkungen des Herausgebers zum Gedicht: "geschrieben in einem englischen Notizkalender von 1938, teilweise auf den Deckel. Es handelt sich um ein Gedicht, das die Dichterin später (oder früher?) in Prosa geschrieben hat" (A III 174), läßt die Frage nach der ursprünglichen Fassung des Textes (Prosa oder Lyrik) wiederum offen.

(1) Briefe, S. 13

Im lyrischen Text fehlen die beiden ersten Prosasätze und ab Strophe drei ist das Wortmaterial leicht verändert:

"hebst" statt "trägst",

"auf deinem Flügel zum Himmel" statt "hinauf zum blauen Himmel",

"Wandeln" statt "Schweben".

Diese inhaltlichen Unterschiede sind (vor allem auch in der letzten Zeile: "meines Kinderherzens" statt "meines und meines teuren Kindes Herzen") nicht unwesentlich.

"Wandeln" etwa ist richtiger als "Schweben" : "Schweben" ist fast zu leicht und zu unbekümmert, "Wandeln" dagegen erdgebundener, schwerer und besser passend zum "Sterben am Wegrand".

Die Verben "heben" und "tragen" sind grundsätzlich sinnverschieden: jenes "hebst mich" bedeutet ein von oben Holen, von oben Herabreichen und Aufheben, "trägst mich" aber ein von unten Kommen und nach oben Tragen und Stützen usw.

Der formale Unterschied - um den es uns vor allem geht - ist zunächst nur vorhanden, wenn wir das Gedicht sehen, d.h. die strophische Gliederung vor Augen haben. Vorgetragen (gehört) sind Prosa und Lyrik - vorausgesetzt die beiden Texte wären inhaltlich ganz identisch - gar nicht zu unterscheiden. Die Anordnung des Textes in strophischen Zeilen scheint also nur noch eine typographische Tarnung zu sein.

Aber - es werden in dieser Anordnung

1. Zasuren gesetzt, die nicht nur die einzelnen Sinneinheiten des Textes - als Strophen - deutlicher hervortreten lassen

("Meine Freiheit soll..." / "Sterb ich am Wegrand.." / "Kommst

du und..." / "Ich weiß dich..."), sondern auch - innerhalb der Strophen - nochmals gliedern, Zeilen und Worte hervorheben und stärker ausschwingen lassen ("Meine Freiheit Soll mir..."

Sterb ich am...
Liebe Mutter " usf.)

Diese Zäsuren sind zwar 'sprachlich leere' Räume, werden aber, indem sie ihre 'Umgebung' akzentuieren und aufladen, zu lyrischen Ausdrucksmitteln.

Und es wird in dieser Anordnung

2. der Rhythmus, der schon den Prosatext auszeichnet, intensiviert.

"Meine Freiheit soll mir niemand rauben, - sterb ich am Wégrand wo, liebe Mutter, kómmst du und trägst mich hinauf zum blauen Himmel..."

Meine Freiheit
Soll mir niemand rauben.

Sterb ich am Wégrand wo,
Liebe Mutter,

Kómmst du und hebst mich,
Auf deinem Flügel zum Himmel.

Ich weiß dich rührte
Mein einsam Wandeln

Der spielende Tícktick
Meines Kinderherzens.

Wir beobachten eine wechselseitige Durchdringung:

die strophische Gliederung intensiviert den Rhythmus und der Rhythmus seinerseits nun verstärkt die Gliederung und Anordnung.

Die Gliederung in beinahe gleichlange (bzw. gleichkurze) Verszeilen führt zu ihrer 'Gleichberechtigung': beinahe jede Zei-

le trägt nun zwei Betonungen, die dazwischenliegenden Senkungen sind (mit Ausnahme von Zeile sechs) ein- oder zweisilbig. Sind am Anfang des Gedichts die Akzente schon auf den ersten Worten der Verszeilen ("Meine" / "Sterb" / "Liebe" / "Kommst") - der Einsatz also intensiver - so am Ende des Gedichts verlagert auf die zweiten Worte ("weiß" / "einsam" usf.) - der Rhythmus also ruhiger geworden.

K A P I T E L II

D I E S Y N T A X

Die bisher erschienenen Dissertationen über das lyrische Werk der Lasker-Schüler beschränken sich bei der Behandlung seiner Sprache, speziell seiner Syntax, auf Feststellungen wie: "Im Ganzen besteht.. Else Lasker-Schülers Sprache nicht aus Satzgefügen, sondern aus einzelnen sprachlichen Blöcken, die mit granitener Schwere niedersausen... ihr eigentliches Wesen ist, unverbunden nebeneinander zu stehen" (1) - oder: "... Else Lasker-Schülers Satzbau kennt keinerlei Regeln" (2) usf. Sie detaillieren nicht genauer und ausführlicher.

Halten wir zunächst noch einmal - wie schon angedeutet - fest, daß sich die veränderte strophische Gliederung des lyrischen Textes in der mittleren Zeit auch auf den einzelnen Satz auswirkt: als Verkürzung und Vereinfachung auf ein oder zwei Zeilen. B: A I 256

Seine Augen standen ganz fern.
Er war als Knabe einmal schon im Himmel.

Darum kamen seine Worte hervor
Auf blauen und weißen Wolken.

...

-
- (1) Fanni Goldstein, Der expressionistische Stilwille im Werk der Else Lasker-Schüler, Diss.(Masch.), Wien 1936, S. 136
(2) F. Goldstein, a.a.O., S. 136 f.

Ein so gestaffeltes und zugleich langatmiges Satzgebilde, wie das folgende von 1902, wäre später undenkbar:

A I 47 Der Du bist auf Erden gekommen,
 Mich zu erlösen
 Aus aller Pein,
 Aus meiner Furie Blut,
Du, der Du aus Sonnenschein
 Geboren bist,
Vom glücklichsten Wesen
 Der Gottheit
 Genommen bist,
Nimm mein Herz zu Dir
 Und küsse meine Seele
 Vom Leid
 Frei.

Beinahe das ganze Gedicht steht unter diesem weiten Spannungsbogen, der in Zeile eins mit der Nennung des Subjektes "Du" beginnt und - Einschübe und Parallelen umfassend - erst in Zeile zehn endet und sich auflöst: "Nimm mein Herz...".

Wir untersuchen nun zuerst, wie diese einfachen Sätze aussehen, wie sie im Gedicht miteinander verknüpft werden, d.h. wir untersuchen Hypotaxe und Parataxe.

Allgemein können wir vorwegnehmen, daß der einzelne Satz nach A u t o n o m i e strebt.

Im zweiten Teil dieses Kapitels wenden wir uns dann besonderen Satzstrukturen zu, um an ihnen weitere stilistische Elemente des Aufbaus zu erkennen und zugleich weitere Aussagen über die Art und Weise dieser Lyrik zu gewinnen.

Nicht zu vermeiden sind bei derartigen Untersuchungen statistische Aufzeichnungen und Darlegungen, die, je umfangreicher sie sind, um so beweiskräftiger werden.

DAS VERHAELTNIS VON SATZ ZU SATZ

Die Hypotaxe

In den Gedichten der mittleren Zeit wird der einfache Hauptsatz die bestimmende Satzform.

Hypotaktische Satzgefüge (Haupt- und Nebensatz) sind nur noch selten anzutreffen. Wenn, dann sind sie knapp und kurz, sind sie kleinste Bestandteile des Gedichts, die kaum über eine Strophe hinausgreifen.

So gibt es

1. noch einige Relativsätze: sie umfassen aber niemals mehr als einen Nebensatz, der meist angelagert als Satzschluß steht.

B: A I 161 Immer denkt Pharao
An meine Brüder,
Die mich in die Grube warfen.

Haupt- und Nebensatz machen sogar meist die ganze zweizeilige Strophe aus. (1)

-
- (1) vgl. die frühe Lyrik, in der sich solche Nebensätze zu Mammutsätzen ausweiten können, z.B. A I 49
Der Sonnenuntergang erzählt im Westen
Von späten Rosen, die ergrauen müssen
Im Herbst unter morschem Laub und Aesten,
Und nichts vom Sonnenglanz des Sommers wissen,
Als Sünderinnen sterben für die Thaten
Der eitelen Natur, die duften möchte
Noch in der späten Winterabendzeit.

Der Relativsatz beginnt in Zeile zwei: "die ergrauen..", setzt sich fort über das "Und nichts vom..." der vierten Zeile, wird nochmals erweitert im "Als Sünderinnen ..." der fünften Zeile, vor der ein nochmaliges "und" oder ein nochmaliges Relativpronomen zu denken ist, und endet in der "eitelen Natur", an die sich ein zweiter Nebensatz anschließt.

B: A I 185 Wir tauchen in heilige Moose,
Die aus der Wolle goldener Lämmer sind.

A I 188 Nun bist du der Engel,
Der auf meinem Grab steht.

Eingeschlossene Relativsätze, die die Satzbewegung gleichsam verlangsamen und verzögern, die Aussage unterbrechen, sind noch seltener.

B: A I 168 Auch die Wolken, die vorbeiziehn,
Weiß ich nicht zu deuten.

A I 189 Jede Schaufel Erde, die dich barg,
Verschüttete auch mich.

In den oben angeführten Relativsätzen ist das Relativpronomen Subjekt des Relativsatzes und bezieht sich auf ein im Hauptsatz genanntes Substantivum. Der Relativsatz ist also eine nähere Bestimmung dieses Substantivums: ein Attribut in Satzgestalt.

Diese Relativsätze sind vollständig dem Hauptsatz untergeordnet - wir können eindeutig von einem hypotaktischen Satzgefüge sprechen.

Es gibt auch

2. noch einige T e m p o r a l s ä t z e : wiederum von lapidarer Kürze, von fast monotoner Konstruktion, oft als Eingang stehend.

Aber - diese Temporalsätze sind nur noch der Form nach hypotaktische Fügungen - innerlich gehören sie schon zu den parataktischen: die verwendeten Konjunktionen ordnen nebeneinander.

Die gebräuchlichste unter diesen temporalen Konjunktionen ist WENN ⁽¹⁾, vorwiegend eine Konjunktion der Gleichzeitigkeit, im Sinne von "immer dann, wenn": Ausdruck eines immer wiederkehrenden Vorgangs.

B: A I 179 Wenn du sprichst,
Wacht mein buntes Herz auf.

A I 225 Wenn du sprichst
Blühen deine Worte auf in meinem Herzen.

A I 182 Wenn du mich ansiehst,
Wird mein Herz süß.

A I 180 Wenn du da bist,
Bin ich immer reich.

Mit dieser Konjunktion erfüllt sich besonders schön die Zweizeiligkeit der Strophe ⁽²⁾ als eine Zweigliedrigkeit der Aussage, die ganz in sich abgerundet steht:

wenn - (dann)

und die das Verhältnis von Du und Ich - meist als ein liebedes - auf knappstem Raum, fast formelhaft umschreibt. Sei es

(1) vgl. Wilhelm Schneider, Stilistische deutsche Grammatik, Die Stilwerte der Wortarten, der Wortstellung und des Satzes, Freiburg 1959, S. 312: "... w e n n kann geradezu als eine lyrische Konjunktion gelten."

(2) Auch diesen Miniaturformen stehen Großformen der frühen Lyrik gegenüber, die, wie z.B. in A I 59, Bauprinzip eines ganzen Gedichts sein können:

Ich will vom Leben der gazellenschlanken
Mädchen mit glühenden Rosengedanken,
Wenn glanzlose Sterne mein Sterbelied singen
Und bleiche Winde durch die Totenstadt weh'n
Und vom Licht mein warmes Leben erzwingen.

Die fünfzeilige Strophe ist ganz in das Joch von Haupt- und Nebensatz gespannt: "Ich will... wenn...", baut sich auf aus dem Wunsch:

Ich will vom Leben...

und den Gegebenheiten, von denen dieser Wunsch abhängig ist:

in statischer Form:

Wenn du da bist,
Bin ich immer reich.

oder dynamischer Form:

Wenn du sprichst,
Wacht mein buntes Herz auf.

Es fällt auf, daß die Nebensätze in den Gedichten der mittleren Zeit vorweggenommen werden:

Wenn du sprichst,
Wacht mein buntes Herz auf

und nicht nachstehen wie in der frühen Lyrik (s. S.77, Anm.2) oder auch einem der seltenen Beispiele von 1913:

A I 249 Mein Garten singt,
Wenn er ihn verläßt.

Das Verhältnis der beiden Sätze zueinander wird wesentlich spannungsreicher, wenn der Nebensatz voransteht, denn er ist unselbständig ("wenn du sprichst"... was ist dann?): er ist auf den Hauptsatz zu angelegt, er fordert ihn heraus.

Zu nennen bleiben einzig noch jene Temporalsätze, die von einer Konjunktion der Vorzeitigkeit, fast ausschließlich dem SEIT, oder der Nachzeitigkeit, fast nur dem BIS, eingeleitet werden: auch sie monoton, auch sie von fast identischer Wortfolge.

Wenn glanzlose Sterne...
Und bleiche Winde...
Und...

Die folgenden zwei Strophen wiederholen dieselbe Anlage, nur wird in der dritten Strophe das temporale Abhängigkeitsverhältnis der Gleichzeitigkeit in ein temporales der Nachzeitigkeit abgewandelt: "Ich will... bis...".

B: A I 184 Seit du nicht da bist,
Ist die Stadt dunkel.

A I 189 Seit du begraben liegst auf dem Hügel,
Ist die Erde süß.

Wie oben werden auch hier die Nebensatzfügungen vorangestellt, wie oben werden auch diese Miniaturesätze zu kleinen, in sich geschlossenen Spannungsfeldern.

Beispiele für BIS:

A I 185 Um schlanke Säulen schlinge ich mich
Bis sie schwanken.

A I 209 Und in deines Kinnes Grube
Bau ich mir ein Raubnest -
Bis - du mich aufgefressen hast.

Die Ansätze zu einer Hypotaxe bleiben also sehr vereinzelt, die Hypotaxe wird vielfach sogar nur rein f o r m a l erfüllt.

Das Verhältnis von Satz zu Satz steht unter einem anderen Gesetz.

Nebenbei sei erwähnt, daß gerade für das Phänomen der Hypotaxe die Prosa der mittleren Zeit interessant wird. Sind hier im großen und ganzen die Satzverknüpfungen von ähnlichem Charakter wie in der Lyrik, so werden doch bisweilen größere hypotaktische Fügungen versucht; das führt aber dann, wie im folgenden Beispiel, zu einer nicht mehr überschaubaren und nicht mehr koordinierten Satzverschlingung, zu einer verworrenen Uebereinanderlagerung von Haupt- und Nebensätzen, die der Leser nur noch mit Mühe entwirren kann. Unser Text stammt aus dem "Prinzen von Theben" von 1914:

"Aber als der blonde Feind nun vor Thebens Tor lag, die alte Stadt einzunehmen, des Königs Herz von neuem zu entflammen, geschah es, als die Zebaothknaben die Tiefen und Breiten des Flusses maßen, Abigail im kostbaren Kriegsschmuck, um die Lenden den Muschelgurt, auf sie zutrat - die Freunde in Ueberraschung aufschrien: "O seht, wie der Krieg unseres Melechs Angesicht schmückt!" - er sich dann übt vor ihnen in der Schönheit des Speeres, als zöge er zum Feste."

(A II 125)

Der erste Nebensatz: "die alte Stadt einzunehmen" ist sofort verständlich, eindeutig in seinem Abhängigkeitsverhältnis: er gibt den Grund der Belagerung an; aber schon der zweite: "des Königs Herz von neuem..." wird durch sein abruptes, konjunktionsloses Anschließen und seinen befremdenden Inhalt nicht mehr so ohne weiteres untergeordnet. Dann - unvorbereitet - stößt man auf den Hauptsatz: "geschah es" und holt den Satzanfang nach: es geschah, als der blonde Feind ... Und man hofft nun auf den entscheidenden Nebensatz ersten Grades: "geschah es", da § ..., wird aber getauscht, muß erneut Situationsangaben hinnehmen: "als die Zebaothknaben die Tiefen..." und kommt dann erst zu dem von jenem "geschah es" abhängigen Nebensatz: "Abigail...". Findet man dann endlich, nach nochmaligen Attributen und Einschüben ("im kostbaren Kriegsschmuck.."), auch das Abigail zugehörnde Verbum: "zutrat", so stößt man schon wieder an eine eigenständige, durch Gedankenstriche hervorgehobene Satzgruppe: "die Freunde in Ueberraschung...", die wesentlich

klarer zu verstehen wäre, würde sie durch die Konjunktion "und" eingeleitet etc.

(Der keineswegs adäquate Kausalnexus dieser Passage wäre etwa: "Aber als der blonde Feind..." und "als die Zebaothknaben die Tiefen..." - "geschah es", d a ß "Abigail... auf sie zutrat" u n d "die Freunde... aufschrien..." u n d "er sich dann übte...")

Es erübrigt sich, dieses in lauter autonome Einzelteile und -glieder zerfallende Satz'gefüge' noch weiter zu analysieren: es ist ohnehin klar geworden, wie schwer es der Dichterin fällt, mehrere Sätze in ein Abhängigkeitsverhältnis zu bringen, eine umfassende Hypotaxe durchzuführen - denn vom Stoff und Inhalt her, ist diese verschachtelte Mitteilung nicht gefordert!

Die Parataxe

Die syndetische Reihung

In der Regel ist alle logisch-syntaktische Abhängigkeit der Sätze und Satzteile im Gedicht aufgehoben: die einzelnen Satzaussagen sind nicht hierarchisch geordnet - sie stehen grammatikalisch gleichberechtigt, verselbständigt nebeneinander.

Wo Konjunktionen (außer den unter der "Hypotaxe" aufgeführten) noch verwendet werden, sei es im Satz oder zwischen den Sätzen ⁽¹⁾, sind sie - nun auch formal - von beordnendem Charakter, d.h. die Dichterin verwirklicht das Prinzip der syndetischen Reihung.

Es wird sich jedoch zeigen, daß die Konjunktionen selbst in dieser ihrer beordnenden Funktion teilweise schon zerfallen, ihre ausgeprägte Bedeutung verlieren.

An erster Stelle ist die anreihende, sehr häufig verwendete Konjunktion UND zu nennen.

Rein äußerlich läßt sich beobachten, daß UND in den meisten Fällen am Strophenanfang, seltener am Zeilenanfang, nie aber innerhalb einer Zeile steht ⁽²⁾ - genau wie alle anderen Konjunktionen.

(1) Allgemein muß festgehalten werden, daß die Abgrenzung der Sätze voneinander sehr vage ist, daß oft keine oder aber falsche Satzzeichen ihre Grenzen markieren.

(2) UND als reine Konjunktion der Aufzählung zwischen Nomina, Adjektiven usf. interessiert hier nicht - kommt außerdem nur vereinzelt vor.

Die Konjunktion kann, wie es ihrer ursprünglichen Funktion zukommt, sinnähnliche Aussagen verbinden, so etwa in

A I 186 Mögen sich die Traurigen
Die Sonne in den Tag malen.

Und die Trauernden
Schimmer auf ihre Wangen legen.

Beide Strophen werden vom selben Verbum regiert: "Mögen sich ...". (Die erste Fassung dieses Gedichts setzt beide Strophen nur durch ein Komma voneinander ab:

...
Die Sonne in den Tag malen,
Und die Trauernden
...

unterstreicht also noch diese Zusammengehörigkeit!) Beide sind Aufforderungen an die "Traurigen" und "Trauernden", sich zu erheitern, zu beleben.

In A I 241 O, deine süßen Augen
Sind meine Lieblingsblumen.

Und dein Herz ist mein Himmelreich...
Laß mich hineinschaun

werden inhaltlich und formal parallele, hymnisierende Aussagen im "und" verbunden.

Die Konjunktion hat daneben aber oft keine verbindende Funktion mehr. So zum Beispiel erwarten wir

in A I 236 Unter der Wehmut der Esche
Lächeln die Augen meiner Freundin.

Und ich muß weinen
Überall wo Rosen aufblühn

statt des "und" in Zeile drei viel eher eine adversative Konjunktion (etwa: aber): handelt es sich doch um gegensätzliche Aussagen in beiden Strophen.

Auch in A I 240

Immer kommen am Morgen schmerzliche Farben,
Die sind wie deine Seele.

O, ich muß an dich denken,
Und überall blühen so traurige Augen

erwarten wir statt des "und" eine andere, hier kausale Konjunktion (etwa: denn): um das "an dich denken" zu motivieren.

In A I 209 Wie kann ich dich noch mehr lieben?
Ich sehe den Tieren und Blumen
Bei der Liebe zu.

Küssen sich zwei Sterne,
Oder bilden Wolken ein Bild -
Wir spielten es schon zarter.

Und deine harte Stirn,
Ich kann mich so recht an sie lehnen,
Sitz drauf wie auf einem Giebel.

Und in deines Kinnes Grube
Bau ich mir ein Raubnest -
Bis - du mich aufgefressen hast.

...

wird das "und" völlig sinnlos. Die dritte Strophe bringt einen ganz neuen Einsatz. Ihr einleitendes, fast evokatives "und" ist in nichts motiviert, ihm geht nichts voraus, woran es sich knüpfen könnte. Dagegen erfüllt das zweite "und" der vierten Strophe ganz seine 'alte' verbindende Funktion!

Ähnlich in A I 162

Deine Abschiedsaugen aber -
Immer nimmst du still im Kusse Abschied.

Und was soll dein Herz
Noch ohne meines -

Deine Süßnacht
Ohne meine Lieder.

Die dem "und" vorausgehende Strophe - in ihrem abgebrochenen

Beginn: "Deine Abschiedsaugen aber - " und dem affektiven Vorausnehmen des Zeitadverbs: "Immer nimmst du..." wird sie Klage, fast Anklage - kann zwar die Frage der folgenden Strophe auslösen, nur wirkt auch hier der Einsatz mit "und" befremdend ⁽¹⁾. Auch hier bindet solches "und" nicht mehr - es erhöht sogar den Eindruck eines durchbrochenen und vieles verschweigenden lyrischen Textes, denn es scheint sich an Aussagen anzuschließen, die nicht mehr Sprache geworden sind, im Schweigen, d.h. in den Zäsuren zwischen den Strophen liegen.

In anderen Gedichten wird mit dem UND eine nochmalige Nennung des Personalpronomens umgangen.

B: A I 204 Ich will dich ganz zart mich lehren;
Schon weißt du mich zu nennen.

Sieh meine Farben,
Schwarz und stern.

Und mag den kühlen Tag nicht,
Der hat ein Glasauge.

Aber wie wenig verbindend und grammatikalisch sogar falsch die Konjunktion wiederum steht, zeigen Beispiele normaler, allgemein üblicher Aussparungen des Pronomens;

in A I 186 So trage ich die Blüten deines Lebens
Weiter fort.

Und möchte doch mit dir stille stehn;
Zwei Zeiger auf dem Zifferblatt.

(1) Die Behauptung Fanni Goldsteins (s. Der expressionistische Stilwille im Werk der Lasker-Schüler, S. 125), das "und" hätte durchwegs eben nur noch rhythmische Funktion, ist falsch - die gleiche rhythmische Funktion könnte eine passendere Konjunktion leisten, sobald sie einsilbig gewählt wird. Z.B. in A I 162: Doch was soll mein Herz... statt: "Und was soll mein Herz...".

folgen die durch "und" verbundenen und im Subjekt ("ich") kongruierenden Zeilen unmittelbar aufeinander: die Wiederholung des Personalpronomens bleibt wirklich unnötig. Dagegen ist in A I 204 ein direkter Anschluß nicht mehr gegeben, denn zwischen das letztgenannte Ich: "Ich will dich ganz..." und die subjektgleiche Zeile: "Und mag den kühlen Tag nicht" schieben sich mehrere das Subjekt verändernde Zeilen.

Ebenso vollzieht sich in A I 234

Ich taste überall nach deinem Schein.
Suchst du mich auch?

In meiner Stirne leuchtet
Der erblaßte Stern wieder,

Und sehe dich nur in der Welt,
Dein Lächeln immerfort.

oder in A I 227

Weiß nicht wo ich hin soll
Wie überall zu dir.

Bist meine heimliche Heimat
Und will nichts Leiseres mehr.

ein Subjektwechsel, der das "und" eigentlich unmöglich macht. Auch diese UND-Einsätze knüpfen nicht an, sondern verwischen eine genaue grammatikalische Zuordnung: sind ungefähr und vage - wie träumend hingesagt.

Doch ist die genaue Wirkung eines solchen das "ich" ersetzen- den "und" jedesmal am einzelnen Gedicht und den betreffenden Strophen abzulesen und neu zu bestimmen. In A I 217 etwa sind schon mehrere dem "und" vorausgehende Zeilen subjektlos, das "und" also gar nicht so auffällig.

Grundsätzlich kann man sagen, daß in den meisten der oben

genannten Fälle die Funktion des UND eine Scheinfunktion geworden ist. Es stiftet einen Scheinzusammenhang.

Unter den anderen beiordnenden Konjunktionen, den disjunktiven, adversativen und kausalen (rein kausalen, konzessiven, konditionalen, finalen etc.), die als ODER, ABER, DOCH, NUR, DARUM, DENN erscheinen, ist allein ABER häufig, ODER und DARUM vereinzelter, alle anderen kaum verwendet.

Wir gehen lediglich noch kurz auf die Konjunktion ABER ein.

Auch ABER leitet meist eine Strophe ein:

A I 180 Auf deinen Wangen liegen
Goldene Tauben.

Aber dein Herz ist ein Wirbelwind,
Dein Blut rauscht, wie mein Blut -

Es steht also - wie die meisten der anderen Konjunktionen - wieder an betonter Stelle, nur ein paar Mal innerhalb eines Satzes, wie in

A I 161 Sein Herz aber liegt in meinem Blut;

An dieser Konjunktion läßt sich noch einmal dies durchgehende Prinzip demonstrieren: Inhalte (Sätze) - wenn sie überhaupt aufeinander bezogen sind - nicht unter-, sondern nebeneinander zuordnen, obwohl eine Unterordnung möglich wäre.

B: A I 221 Ich liege in den Nächten
Auf deinem Angesicht.

Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Zedern und Mandelbäume.

Ich wühle in deiner Brust unermüdlich
Nach den goldenen Freuden Pharaos.

Aber deine Lippen sind schwer,
Meine Wunder erlösen sie nicht.

Die Bemühungen des lyrischen Ich, das Du zu lösen, zu verlebendigen, seine Gegenliebe zu wecken, werden in drei asyndetisch gereihten Einzelstrophen ("Ich liege..", "Pflanze ich ...", "Ich wühle..."), die in sich geschlossene Sätze darstellen, aufgezählt und schließen in der Aussage von der Vergeblichkeit dieser "Wunder": "Aber deine Lippen sind schwer". Die Strophen eins bis drei umkreisen also denselben Grundgedanken - sie steigern sich nur von Strophe zu Strophe - und stehen mit der vierten Strophe in einem durchaus logischen Verhältnis, das sich in einer hypotaktischen Fügung ausdrücken könnte: Obwohl ich liege..., pflanze..., wühle..., sind deine Lippen schwer.

Allein - der lyrische Text verzichtet auf eine derart (logisch-grammatikalische) umfassende Klammer, er löst auf, stellt die Aussagen neben- bzw. nacheinander. So isoliert wird nicht nur die Aussage jeder einzelnen Strophe intensiver - weil autonomer - , sondern es erscheint dann auch unerwartet das in und von nichts vorbereitete "Aber", das den Umschlag: die Aussage von der Vergeblichkeit aller Bemühungen einleitet. Das Gedicht mit der unterordnenden Konjunktion "obwohl" beginnen, hieße: jenen Umschlag schon vorbereiten und erwarten lassen.

So isoliert sind die Aussagen Zeichen eines unmittelbaren, spontanen Sprechens, während jene - fingierte - hypotaktische Fügung einem distanzierten, abgerückten, überschauenden Sprechen zukäme.

Die asyndetische Reihung

Wir stellten auf Seite 82 e i n s c h r ä n k e n d fest:
"Wo Konjunktionen... noch verwendet werden, ... sind sie...
von beiordnendem Charakter" - denn vielfach verzichtet die
Dichterin auch auf die syndetische Reihung, bevorzugt viel-
mehr die vollkommen a s y n d e t i s c h e , d.h. konjunk-
tionslose Reihung.

B: A I 154 Ankunft

Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt.
Weiter führt kein Strahl.
Hinter mir laß ich die Welt,
Fliegen die Sterne auf: Goldene Vögel.

Hißt der Mondturm die Dunkelheit -
... O, wie mich leise eine süße Weise betönt...
Aber meine Schultern heben sich, hochmütige
Kuppeln.

Alle Zeilen, bis auf die letzte, sind unverbunden aneinander-
gereiht, obwohl mehrfach ein konjunktionales, nicht nur bei-
ordnendes Verhältnis möglich wäre, so zum Beispiel in der
zweiten Strophe:

Wenn der Mondturm die Dunkelheit hißt
o dann betönt mich leise...

usf.

Nicht nur bleibt eine derartige Abhängigkeit sprachlich-
grammatikalisch unausgedrückt - Inversionen ("Hißt der Mond-
turm..." usf.), Evokationen ("...O, wie mich...") sorgen für
eine gänzliche Durchbrechung einer folgerichtig geordneten
und distanzierten Aussage.

Wie hier zerbrechen die meisten der an sich relativen, kau-

salen, konsekutiven u.a. Satzverbindungen in einzelne, für sich stehende Hauptsätze.

B: A I 204 In meine Dunkelheit
Wagt sich kein Hirte.

Meine Augen zeigen nicht den Weg
Wie die Sterne.

A I 206 Ich möchte mit dir spielen.
- Ich habe keine Heimat -
Wir spielen König und Prinz.

A I 218 Immer muß ich wie der Sturm will,
Bin ein Meer ohne Strand.

Die logischen Zwischenglieder fehlen (etwa: d e n n "meine Augen zeigen nicht den Weg...", oder: d e n n ich "bin ein Meer ohne Strand"), die bloße Reihung der einzelnen Sätze (Aussagen) ist streng durchgeführt.

Die Beispiele könnten noch beliebig und ermüdend erweitert werden.

Anzumerken bleibt noch, daß in diesen unverbundenen Reihungen bisweilen die Beziehungen der Sätze zueinander gänzlich undurchsichtig werden, daß oft keine Möglichkeit mehr, wie noch in allen bisher genannten Fällen, gegeben ist, wenigstens gefühlsmäßig ihren Sinnszusammenhang herzustellen.

B: A I 159 Dein Herz ist wie die Nacht so hell,
Ich kann es sehn
- Du denkst an mich - es bleiben alle Sterne
stehn.

In welchem Verhältnis stehen diese einzelnen Satzstücke, so nebeneinandergesetzt und ohne klärende Konjunktionen (und ohne 'wegweisende' Satzzeichen)?

Worauf sollen wir "Ich kann es sehn" beziehen? Auf: "dein

Herz" - weil es "so hell wie die Nacht ist"? Oder auf: "Du denkst an mich" - also: "Ich kann es sehn", daß "du an mich denkst"???

Wie ist "es bleiben alle Sterne stehn" einzuordnen? Werden Aussagen einfach weitergeführt, oder besteht eine Abhängigkeit zwischen den Aussagen dieser dritten Zeile: "Es bleiben alle Sterne stehn", weil "du an mich denkst"??

Durch den Ausfall jeglicher Konjunktionen wird ein Netz von schwebenden Querverbindungen und -bedeutungen geknüpft!

Das Phänomen des Konjunktionzerfalls oder der 'falschen' Konjunktionen (s.S.83 ff.) bleibt durchaus nicht auf die Dichterin beschränkt, sondern gehört - nach Hugo Friedrich - zu den bedeutenden und auffallenden Phänomenen der modernen Lyrik: "Was in der älteren Lyrik möglich, aber selten war ist in der modernen ein Gesetz geworden, die Paradoxie nämlich, daß gegenständliche oder geschehnishafte Beziehungen zerstört werden durch Auslassen kausaler, finaler, adversativer oder sonstiger Konjunktionen, während umgekehrt Dinge oder Vorgänge, die nichts miteinander zu tun haben, eben durch solche Konjunktionen miteinander zu tun bekommen..." (1). Was bei Hugo Friedrich reine Feststellung ist, aus der Ueberschau der gesamten modernen Lyrik gewonnen, ist für einzelne Dichter, speziell des Expressionismus, Stilprogramm gewesen, d.h. bewußte Technik. (2)

Für Gottfried Benn zum Beispiel wird es zu einem persönlichen Bekenntnis und zugleich weltanschaulich begründet: "Ich kann diese Syntax, diese "oder" und "denns" u. "trotzdem" nicht mehr schreiben u. ich bezweifle den Satz von der Kausalität zu sehr, um noch nach Gründen und Folgerungen zu fragen; ich habe mir diese Art zu denken übergedacht..." (3). Bei Else Lasker-Schüler würden wir vergeblich nach einer derartig bewußten Stellungnahme zu ihrer eigenen Syntax suchen.

-
- (1) H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 150
(2) vgl. W. Schneider, Stilistische deutsche Grammatik, S. 318: "Der Expressionismus hat das Auslassen der Konjunktionen in sein Stilprogramm aufgenommen und auch für die Prosaerzählung gefördert."
(3) G. Benn, Ausgewählte Briefe, Wiesbaden 1957, S. 14

Die Asyndetik ihrer lyrischen Texte, parallel zu anderen Dichtern, weltanschaulich zu motivieren, etwa als Spiegel und Abbild des Zerfalls der Welt in Einzelercheinungen und -vorgänge, deren Zusammenhang und Bezogenheit nicht mehr erkannt werden kann, wäre eine von allem Inhalt abgezogene Abstraktion und würde am Wesen dieser Lyrik vorbeigehen: denn nicht "Welt" ist ihr Thema, sondern allein das Ich, seine Gefühle und sein Verhältnis zum Du. Die Asyndetik hängt letztlich mit der spontanen Entstehung ihrer Gedichte zusammen, ihrer Geburt aus dem reinen Gefühl.

Diese mehr oder weniger abstrakte und allgemeine Untersuchung der Syntax und ihr Ergebnis findet erst im letzten Kapitel eine endgültige Bestätigung, in dem wir e i n z e l - n e Gedichte zusammenhängend interpretieren werden.

ZUM SATZBAU

D a s H y p e r b a t o n

Im Folgenden untersuchen wir Eigenarten im Aufbau mehrgliedriger Sätze, die sich aus der besonderen Anordnung, der besonderen Reihenfolge von Worten und Satzgliedern ergeben.

Zur Begründung s. Wilhelm Schneider: "Die Wortstellung, also sowohl die Ordnung der Wörter in einer Wortgruppe als auch der Satzteile in einem Satz, ist für die Stilkunde von hoher Bedeutung. Die besondere Weise eines Schriftstellers, die Worte zu ordnen, kann seinem Stil ein unverkennbares, einmaliges Gepräge geben." (1)

Abweichungen von den 'üblichen' Wortstellungen werden ganz allgemein unter dem literaturwissenschaftlichen Begriff des "Hyperbatons" zusammengefaßt. Durch entsprechende Detailüberschriften suchen wir jeweils die besondere Form des Hyperbatons zu kennzeichnen.

(1) W. Schneider, Stilistische deutsche Grammatik, S. 364 vgl.a. René Wellek - Austin Warren, Theorie der Literatur, Berlin 1963, S. 156: "Alle Mittel zum Zweck der Betonung oder Bestimmtheit können der Stilistik zugerechnet werden: Metaphern, die allen, auch den primitivsten Arten von Sprachen eigen sind, alle rhetorischen Figuren, syntaktische Strukturen. Fast jede sprachliche Äußerung läßt sich vom Standpunkt ihres Ausdruckswertes aus betrachten."

Die Nachstellung

Die Art und Weise der Satzverknüpfungen innerhalb der Gedichte bestimmten wir als vorwiegend parataktisch, also den Gesetzen einer reihenden Struktur unterworfen. Wir nehmen hier schon vorweg, daß sich eine reihende Struktur auch in Satz, in bestimmten Satztypen wiederholt.

Leo Weisgerber zitiert in seinem Buch "Vom Weltbild der deutschen Sprache" ein von Erich Drach aufgestelltes Gesetz, das den "Satzbauplan" der deutschen Sprache endgültig definieren soll. Es ist das "Gesetz der Umklammerung". Weisgerber selbst bewertet es als einen der wichtigsten Beiträge zur Erkenntnis des Bauprinzips der deutschen Sprache. ⁽¹⁾ Man mag diesem Urteil zustimmen oder es ablehnen - jedenfalls hilft die Anwendung jenes Gesetzes, Besonderheiten im Satzbau der Else Lasker-Schüler scharf hervorzuheben.

Die "Umklammerung", die Drach an den kleinsten Bestandteilen des Satzes nachzuweisen versucht ⁽²⁾, findet im vollständigen Satz ihren formalen Ausdruck in der verbalen Klammer, die den Satz umspannt, sobald sein Prädikat mehrteilig ist (Beispiele s. unten!).

Mehrteilig kann es sein:

als "unfestes", zusammengesetztes Verbum (vom Typ: aufwachen

(1) s. Leo Weisgerber, Von den Kräften der deutschen Sprache, Bd.2: Vom Weltbild der deutschen Sprache, Düsseldorf 1950 S. 188

(2) z.B. auch am "umklammerten", von Artikel und Substantiv eingeschlossenen Adjektiv (im normalen Satzbau!).

- ich wache auf),

in einer zusammengesetzten Zeitform (ich bin aufgewacht, ich will aufwachen) usf.

Diesem "typisch" deutschen Satzbauplan stellt Weisgerber den der französischen Sprache gegenüber, in dem die Satzglieder "wie wohlgeformte Kugeln eines nach dem anderen vorbeierollen", gleichsam "abperlen", d.h. so locker ineinander verhakt werden, daß der "Lauf" des Satzes "jederzeit ohne Schaden unterbrochen werden kann" (1).

Und eben dieses Satzmodell der französischen Sprache werden wir in der Laskerschen Lyrik der mittleren Zeit verwirklicht finden (natürlich nur in Sätzen mit dem entsprechenden Wortmaterial und dem notwendigen mehrteiligen Prädikat). Und zwar allein in der mittleren! Sowohl für die frühe, wie für die späte Lyrik gilt das Gesetz der "Umklammerung".

1902:

A I 16 Wir wollen wie der Mondenschein
Die stille Frühlingsnacht durchwachen

A I 37 O, ich lernte an Deinem süßen Munde
Zu viel der Seligkeiten kennen!

A I 43 Blick' nun: ein steinernes Sphinxhaupt
Zürnend zu allen Himmeln auf.

1923:

A I 318 Und was mich je mit Seiner Schöpfung Ruhetag verband,
Ist wie ein spätes Adlerheer unstät in diese
Dunkelheit geflogen.

(1) L. Weisgerber, Vom Weltbild der deutschen Sprache, S.192

1943:

A I 348 Ich aber kehre aus versunkenem Glück
In eine Welt trostloser Entblätterung zurück.

Das mehrteilige Prädikat: "wollen... durchwachen", "lernte ... kennen" usf. überspannt sämtliche Glieder des Satzes: "wie der Mondenschein die stille Frühlingsnacht", "an Deinem süßen Munde zu viel der Seligkeiten" usf. Die äußere Trennung des Prädikats ist "in Wirklichkeit ein inhaltliches Einschließen,... ein starkes gedankliches Umklammern" (1).

In den Gedichten der Sammlungen von 1911, 1917 und 1920 - vorausdeutend in einzelnen des "siebenten Tages" von 1905 - ist dieser Verbalbogen dann zerbrochen. Die "Umklammerung" löst jene schon erwähnte "französische" Satzstruktur ab, die um so mehr auffallen muß, als der Satz sich nun ja in völliger Freiheit entfalten kann: ein fester Verscharakter mit festem Endreim und festem metrischen Schema, die immer verändernd und 'umstellend' auf Satzstruktur und Wortfolge einwirken, waren zu dieser Zeit schon aufgegeben (s. Kapitel I).

In der mittleren Zeit sieht ein zweiteiliger Prädikatsatz dann folgendermaßen aus:

A I 212 Ich trag dich immer herum
Zwischen meinen Zähnen.

Ein Teil der Satzglieder: "zwischen meinen Zähnen" bleibt außerhalb des mehrteiligen Prädikats: "trag... herum" und wird eigentlich auch - verläßt man sich auf sein 'normales'

(1) L. Weisgerber, Vom Weltbild der deutschen Sprache, S.188

Sprachgefühl - gar nicht mehr erwartet.

Aus der Fülle des Materials wählen wir einige weitere Beispiele, um die Eigenart dieses Satzbaus noch zu verdeutlichen. Gliedern wir nach grammatikalischen Gesichtspunkten, so erscheinen außerhalb der verbalen Klammer:

1. Umstandsergänzungen

A I 189 Seit du begraben liegst auf dem Hügel,
Ist die Erde süß.

A I 212 Deine Tigeraugen sind süß geworden
In der Sonne.

Ich trag dich immer herum
Zwischen meinen Zähnen.

A I 225 Wenn du sprichst
Blühen deine Worte auf in meinem Herzen.

A I 256 Er war als Knabe einmal schon im Himmel.

Darum kamen seine Worte hervor
Auf blauen und weißen Wolken.

A I 277 Keine Sonne vermag mehr
Ein Lächeln zu finden
In meinem Angesicht.

2. reine Präpositionalergänzungen

A I 219 O, ich möchte dir alle Gärten bringen
In einem Kranz.

A I 233 Du siehst mich golden schimmern
Durch mein Abendherz.

A I 234 Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut.

A I 246 Ich habe dich gewählt
Unter allen Sternen.

3. Objektergänzungen; aber nur vereinzelt (in der Regel bleiben sie von der verbalen Klammer u m s c h l o s s e n !)

A I 226: Und ich will dich feiern,

Dir bringen meine Gärten,
Ueberall blüht mein Herz bunt auf.

A I 216 Immer dieses Pochen nach dir -
Und hatte schon geopfert meine Seele.

Es werden also an einen einfachen Satzkern (aus Subjekt und Prädikat, zuweilen auch einem Dativ oder Akkusativ - das wird von der Art des Verbums abhängen), der immer schon als fertiger Satz fungieren könnte, die übrigen ein, zwei oder drei, mehr oder weniger notwendigen Ergänzungen angeschlossen.

So sind zum Beispiel in A I 212

Deine Tigeraugen sind süß geworden
In der Sonne.

Ich trag dich immer herum
Zwischen meinen Zähnen.

solche Satzkerne bzw. fertigen Sätze: "Deine Tigeraugen sind süß geworden" und "ich trag dich immer herum". Angelagert werden jeweils eingliedrige präpositionale Ergänzungen: "in der Sonne" und "zwischen meinen Zähnen". (1)

(1) vgl. auch die Prosa der Dichterin. Wir zitieren aus "Mein Herz" (1912) und aus dem "Prinzen von Theben" (1914).
Zu 1. (Umstandsergänzungen):
"Wie findet Ihr mich getroffen auf der neuen Freimarke meiner Stadt Theben?" (A II 374) - "Ein Schauer ergriff den Leib des Scheiks. Versöhnend legte er den Freund zurück in seine Gruft." (A II 98) - "Da weigerte sich der Muttermörder nicht mehr - zur Welt zu kommen aus der erstarrten Nacht." (A II 115)
Zu 2. (Präpositionalergänzungen):
"... und ich werde ihn ermorden mit meinem Dolch..." (A II 292) - "... man soll ihr aus dem Weg gehn, ihr Vollmond könnt nicht vorbei mit dem Spitzenüberwurf." (A II 298) - "Ich habe Euch schnell was furchtbar Schmerzliches zu sagen: der Marokkaner ist entführt worden von einer Undame." (A II 303)

Dies stückhafte Aufbauen und Ergänzen des Satzes ⁽¹⁾, dies Nacheinandernennen **i n s i c h g e s c h l o s s e n e r S a t z g l i e d e r** läßt sich für uns

einesteils aus der allgemein reihenden, parataktischen Verfahrensweise der Dichterin ableiten (das heißt hier: die Hauptaussage wird abgeschlossen, dann erst folgen alle weiteren Ergänzungen),

andernteils aus dem Bestreben, die Satzaussage zu intensivieren, stärker zu akzentuieren:

die außerhalb der verbalen Klammer stehenden, gleichsam nachgestellten Satzglieder sind nicht nur isolierter, sondern in dieser Isolation zugleich auch betonter und gewichtiger.

Denkt man sich die Umstandsangabe "In der Sonne" zum Beispiel innerhalb des Satzes:

Deine Tigeraugen sind in der Sonne
Süß geworden

so wird sie wesentlich schwächer, tritt fast zurück vor den beiden akzentuierten Polen:

Tigeraugen
Süß geworden

In der originalen Fassung dagegen:

Deine Tigeraugen sind süß geworden
In der Sonne

sinkt die Satzmelodie nach "süß geworden", steigt dann aber

(1) Was Arno Schirokauer in seinem Aufsatz "Expressionismus der Lyrik" (in: Arno Schirokauer, Germanistische Studien, ausgew. u. eingel. v. Fritz Strich, Hamburg 1957) allgemein zur expressionistischen Syntax schreibt: "... der Satz wächst und wird beim Sprechen" (S. 76), gilt auch hier!

nochmals an mit "in der Sonne". Der Satz wird gleichsam 'aufgeladen'. Es heben sich drei Betonungen heraus: "Tiger-
augen" - "süß geworden" - "in der Sonne". Die Strophenaus-
sage teilt sich nun in zwei, wohl zusammengehörende, aber
in sich geschlossene Sinneinheiten: die Qualitätsaussage
über die "Tigeraugen" und das nachgestellte "in der Sonne",
das die erste Zeile einesteils erweitert, andernteils ver-
engt und konkretisiert.

Diese Ausführungen gelten grundsätzlich für alle auf Seite
98 f. angeführten Beispiele.

Leichte Veränderungen ergeben sich dann lediglich noch aus
der Art der Zeilenaufteilung. Steht zum Beispiel die nach-
gestellte Ergänzung in einer neuen Strophenzeile, so er-
scheint sie noch isolierter, noch betonter, und die Zäsur
zwischen den Satzgliedern ist noch tiefer.

Vgl. A I 189 Seit du begraben liegst auf dem Hügel,
 Ist die Erde süß.

mit A I 256 Darum kamen seine Worte hervor
 Auf blauen und weißen Wolken.

oder A I 246 Ich habe dich gewählt
 Unter allen Sternen.

Nachzutragen bleibt, daß dieser Satztyp im Gedichtganzen des-
halb nicht so sehr auffällt, weil die Großzahl der Sätze mit
e i n f a c h e n Prädikat und nicht einem z w e i -
t e i l i g e n gebildet werden.

Eine Nachstellung von Satzgliedern läßt sich auch an anderen, kleineren attributiven Elementen des Satzes nachweisen, an Adjektiven, Adverbien, Vergleichen. (1)

1. Adjektive

Ueblicherweise - so auch oft bei Else Lasker-Schüler - steht das attributive Adjektiv zwischen Artikel und Substantiv. (2)

B: A I 221 Deine diamantenen Träume
Schneiden meine Adern auf.

A I 196 Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.

In einigen Fällen aber wird das Adjektiv nachgestellt und bleibt dann immer unflektiert.

B: A I 217 Träumerisch färbte Abendrot
Meine Augen wund verweint.

Wie blühte ich gern süß empor
An deinem Herzen himmelblau -

Es erinnert in dieser Form an das Volkslied und volkstümliche Lyrik (vgl. Röslein rot etc.).

Wie die nachgestellten präpositionalen Ergänzungen sind auch diese nachgestellten Adjektive isolierter und betonter.

Die in der frühen Lyrik vereinzelt auftauchenden Nachstellungen hängen allein mit Reimzwang zusammen.

B: A I 148 Und in dem Dämmerseine, traumesstillen,
Engen wie Fäden dünn sich ihre Glanzpupillen...

An diesem letzten Beispiel läßt sich zudem erkennen, daß zwar einerseits die Isolierung des Adjektivs noch stärker

(1) s.a. die nachgestellten Relativsätze (Attribute in Satzgestalt!), S. 75 f.

(2) s. wieder die Drachse "Umklammerung", S. 95, Anm. 2

als oben ist: nicht nur durch seine Flexion, die die seines Substantivs wiederholt, sondern auch durch das zwischen Adjektiv und Bezugswort geschobene Komma - andererseits aber diese seine Isolierung fast wieder aufgehoben wird, denn der Satz ist noch nicht zu Ende: das Adjektiv verzögert die Satz-
bewegung lediglich ein wenig, bleibt aber i n den Satz eingeschlossen, von ihm umschlossen.

Wenn auch in der mittleren Lyrik fast nie ein Komma das Adjektiv von seinem Bezugswort trennt - die Zäsur zwischen ihnen also äußerlich verwischt - so erhöht doch seine Stellung nicht nur n a c h dem Substantiv, sondern gerade auch am E n d e des Satzes seine Selbständigkeit und Betonung und den Aufbau des Satzes als einem stückhaften Ergänzen.

Dasselbe gilt

2. für die nachgestellten Adverbien. (1)

B: A I 155 Kinder sind unsere Herzen
Die möchten ruhen müdesüß.

A I 162 In der Bibel stehn wir geschrieben
Buntumschlungen.

-
- (1) Nachstellung von Adjektiven (flektierten oder unflektierten) und Adverbien ist im Expressionismus häufig anzutreffen.
Christian Grote bestätigt in seiner Untersuchung über Heym ("Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms", Diss. München 1962) unseren Eindruck von der Wirkung dieser Nachstellungen (s.S. 76).
vgl.a. die Iaskersche Prosa von 1913:
"Er bohrt Höhlen in den Samt des Vorhangs, der die Schäd-
den verschleiert schwer." (A II 226) - "Ich helfe dir
räumen, Loos, aber wehe dir, wenn ich nach Wien komme,
und du sitzt nicht auf einem australischen Urwaldast
zurückgezogen hinter Gedanken tausendgittrig." (A II 236)

A I 227 Ich habe lauter Zacken an den Randen,
Nur du trinkst Gold unversehrt.

Und würden entschlummern verzückt -
Aber deine Brauen sind Unwetter.

Auch sie lassen den Satz nicht in einer ruhigen Bewegung zu Ende gehen, sondern 'brechen' ihn in zwei Teile, in zwei hervorgehobene Aussagen:

Die möchten ruhen - mudesüs

Und würden entschlummern - verzückt

(Beachte auch wieder ihre Stellung: die noch betontere Isolation, wenn sie, wie in A I 162, nicht in e i n e r Zeile mit ihrem Verbum stehen!)

Ein Vorgang, den wir schon beim Verlust der Konjunktionen beobachten konnten, wiederholt sich nun auch beim Nachstellen der Adverbien und unflektierten Adjektive: die Zusammengehörigkeit (dort der Satzglieder und Sätze, hier) der Worte ist sehr oft nicht mehr eindeutig zu bestimmen (vgl. S.90 f.). In A I 188 zum Beispiel

Um deine Lippen blüht noch jung
Der Trotz dunkelrot

kann "dunkelrot" unflektiertes Adjektiv zu "Trotz" sein. Die farbliche Benennung eines Abstraktums ist schon im frühen Werk ein häufig angewandtes stilistisches Mittel, vgl.

A I 130 Schon vor Sternzeiten
Wünschte ich mir diese blaue,
Helle, leuchteblaue Liebe

und "dunkelrot" kann eine weitere adverbelle Bestimmung des Verbums "blühen" sein. Steht das Adverb auch meist unmittel-

bar bei seinem Verbum, so doch bisweilen auch in einer derartigen 'post substantivum'-Position, vgl.

A I 225 Ueber deine hellen Haare
Schweben meine Gedanken schwarzhin

"schwarz-" ist hier eindeutig Adverb, gehört zu "schweben", denn es verbindet sich mit dem unfesten Präfix des Verbums "-hin".

In A I 254 Und um des Dichters Riesenleib auf dem
Soldatenkirchhof
Wächst sanft die Erde pietätvoll

A I 210 Nun aber schlage ich mit meiner Stirn
Meine Tempelwände düster

sind wiederum b e i d e Interpretationen: Adjektiv u n d Adverb möglich.

In allen notierten Beispielen sind also zwei Bedeutungen, eine adverbielle und eine adjektivische, g l e i c h z e i - t i g vorhanden, in allen Beispielen wird sowohl ein Substantiv, als auch ein Verbum näher umschrieben. (1)

3. Vergleiche

Auch im Nachstellen des Vergleichs drückt sich noch einmal das Bestreben aus, den Satz stärker zu akzentuieren, Satzglieder hervorzuheben, eine Hauptaussage abzuschließen, dann erst Ergänzungen (jeglicher Art) anzufügen.

Beinahe alle Vergleiche (die ausschließlich von der "wie"-Partikel eingeleitet sind und sich fast nur auf Verben beziehen) werden an einen fertigen Satz angehängt. Diese ihre

(1) ähnlich auch wieder bei G. Heym, vgl. Ch. Grote, Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms, S. 77

Endstellung ist - bei der allgemeinen Kürze der Sätze - oft ganz natürlich und oft nicht 'Nachstellung', nicht Umkehr einer 'normalen' Satzgliederfolge.

B: A I 198 Dein Auge zuckt wie Sternschnuppe -
 Immer wünsche ich mir etwas.

Auch in A I 161

Pharao ist von Gold.
Seine Augen gehen und kommen
Wie schillernde Nilwellen.

steht der Vergleich - seinem unmittelbaren Anschluß an das zu vergleichende Verbum nach - normal. Allein - seine Absonderung (neue Zeile!) hebt ihn schon hervor, setzt eine leichte Zäsur ("Seine Augen gehen und kommen / Wie schillernde Nilwellen") und deutet eine Zweigliedrigkeit an, die sich dann in A I 210 verschärft:

Ich schlang meine Arme um dich
Wie Gerank.

Hier liegt nun wirklich ein nachgestellter Vergleich vor: zwischen Bezugswort und Vergleich ("schlang... wie Gerank") schieben sich Satzteile, die ihn kaum noch erwarten lassen. Er ist stark isoliert.

Seine schärfste Isolation, zugleich Betonung, erfährt der Vergleich aber in folgenden Beispielen:

A I 154 ... O, wie mich leise eine süße Weise betönt...
 Aber meine Schultern heben sich, hochmütige
 Kuppeln.

A I 248 Ein finsterer Pflanze ist er,
 ...

Immer Zickzack durch sein Gesicht,
Schwarzer Blitz.

A I 257 Manchmal aber kam sie vom West:
Ein Wetter in Blitzfarben;

Erreicht wird diese Isolation durch den Ausfall der "wie"-Partikel, die das logische Verhältnis von zu Vergleichendem und Vergleichenem grammatikalisch auszudrücken hätte und den Uebergang von realer und metaphorischer Ebene markiert (1). Das "wie" ist reduziert auf ein bloßes Satzzeichen: auf ein Komma, einen Strichpunkt, einen Doppelpunkt, die, je nach ihrem Charakter, die Trennung von Satz und Vergleich noch steigern (so etwa der Strichpunkt) oder mildern (so etwa das Komma).

Die Vergleiche stehen nun grammatikalisch losgelöst, grammatikalisch vollkommen beziehungslos (der Leser hat über die Zäsuren hinweg das Verhältnis zwischen den Satzteilen selbst herzustellen!): sie wirken wie Appositionen. Ihre starke Isolierung hängt natürlich auch damit zusammen, daß sie inhaltlich einer neuen - bildlichen, metaphorischen - Sphäre angehören. (2)

-
- (1) Von der allgemeinen 'epochalen' Bedeutung des "wie"-Schwundes werden wir ausführlicher noch im Zusammenhang mit der Metapher sprechen, s.S.170 ff.
- (2) Einige Parallelen aus der Prosa:
"Sie balgen sich und springen miteinander über die Wege, mutwillige Ziegenböcke." (A II 169) - "Seine braunen schüchternen Augen waren aus den Höhlen getreten, verwitterte Kuppeln, rissige Synagogen." (A II 98)

Die unter dem Kapitel 'Die Nachstellung' erwähnten Phänomene versuchen wir nun geschlossen an *e i n e m* Gedichte - im Rahmen einer umfassenderen Interpretation - darzustellen. Der lyrische Text, den wir wählten, schließt nicht alle, aber doch einen Großteil jener Phänomene ein.

A I 222 O ich möcht aus der Welt

Dann weinst du um mich.
Blutbuchen schüren
Meine Träume kriegerisch.

Durch finster Gestrüpp
Muß ich
Und Gräben und Wasser.

Immer schlägt wilde Welle
An mein Herz;
Innerer Feind.

O ich möchte aus der Welt!
Aber auch fern von ihr
Irr ich, ein Flackerlicht

Um Gottes Grab.

Der Titel des Gedichts "O ich möcht aus der Welt", der zugleich schon als dessen erste Zeile fungiert ⁽¹⁾, aber abgesetzt bleibt, bildet mit der letzten Zeile "Um Gottes Grab" einen Rahmen um die vier je dreizeiligen Strophen. Aber diese umrahmte, gleichmäßige Gliederung des Textes ist nur

(1) s. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 193: es läßt sich "seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Brauch beobachten, keinen eigenen Titel zu wählen, sondern die Anfangsworte als Ueberschrift zu setzen. Die Einstellung, die dazu führt, ist nicht selten der rhetorischen Einstellung entgegengesetzt. Der Dichter will jeden Gedanken an Thematisches ausschalten, will aus keiner Distanz und Gefäßtheit heraus sprechen; das Gedicht soll als unmerklich sich hebende und wieder verfließende Welle genommen werden."

eine typographische. Eine andere Gliederung ergibt sich aus der refrainartigen Wiederholung des Titels in der zehnten Zeile, dem verzweifelten, zweimaligen Wunsch des lyrischen Ich - und diese Gliederung erweist sich als die innere und inhaltliche des Gedichtganzen.

Wird im ersten Teil das Sein des lyrischen Ich i n der Welt, als ein irrendes und befeindetes, in drei äußerst dichten, metaphorischen Strophen umschrieben:

"Blutbuchen schüren meine Träume kriegerisch",

"Durch finster Gestrüpp muß ich und Gräben und Wasser",

"Immer schlägt wilde Welle an mein Herz; innerer Feind",

so im zweiten Teil: "Aber auch fern von ihr..." jenes Sein a u ß e r h a l b der Welt, das aber, obgleich sehnlichst gewünscht, nur erneut ein irrendes, herumirrendes ist.

(Dieser Zweiteilung entspricht auch der substantivische Wortschatz der jeweiligen Abschnitte. Noch entfernt an Dinge dieser Welt erinnernd in: "Blutbuchen" / "Gestrüpp" / "Gräben" / "Wasser" / "Welle" - und auf der anderen Seite: "Gottes Grab".)

Wir weisen nur kurz auf das durchgehende Präsens der Aussagen hin - das nur zweimal, in eben jenem interjektierten Wunschsatz, konjunktivisch durchbrochen wird -, obwohl man zum Beispiel zumindest in Zeile elf/zwölf eine konditionale oder futurische Zeitstufe erwartet (... fern von ihr w e r d e ich..). In diesem konstanten Präsens deutet sich die Ausweglosigkeit und Endlosigkeit der Qual an (das Zeitadverb "immer" der dritten Strophe könnte in jeder einzelnen wiederholt

werden!).

Die asyndetische Reihung der Sätze, die teilweise schon eine ganze Strophe ausmachen (Strophe zwei und drei), ist mit einer Ausnahme (nämlich der rein nebenordnenden Doppelkonjunktion "aber auch" der elften Zeile) im ganzen Gedicht rein durchgeführt: die Sätze (Aussagen) bleiben unverbunden, ohne alle konjunktionale Ueber-, Neben- und Unterordnung. Dabei wäre eine kausal logische Verknüpfung durchaus denkbar: zumindest der Wunsch: "O ich möcht aus der Welt" ist Folge und Ergebnis der Feindseligkeit der Welt und der Ruhelosigkeit des lyrischen Ich, was sich grammatikalisch folgendermaßen ausdrücken könnte:

O ich möcht aus der Welt

denn Blutbuchen schüren...

durch finster Gestrüpp...

immer schlägt wilde Welle...

d.h. Zeile zwei einschließlich Zeile neun stünden dann zusammengefaßt unter der Konjunktion "denn". Im lyrischen Text aber werden alle grammatikalischen Klammern und logischen Brücken ausgelassen - die Einzelaussagen, nun autonom, gewinnen an Unmittelbarkeit und Intensität.

Aehnliches wiederholt sich an den einzelnen Sätzen selbst: kleinste Elemente - Worte und Satzteile - werden isolierter, autonomer, indem sie *n a c h g e s t e l l t* werden.

Da ist das "kriegerisch" der dritten Zeile: am Satzende, Adverb zu "schüren" und zugleich unflektiertes Adjektiv zu "Träume",

da ist der "innere Feind" der neunten Zeile, von dem sich nicht sagen läßt, ob er Bruchstück eines Satzes ist, sich auf "Herz" beziehend: "Immer schlägt wilde Welle an mein Herz;" das ist mein "innerer Feind". Oder ob hier ein, uns formal schon bekannter, sehr isolierter Vergleich vorliegt: "Immer schlägt wilde Welle..." wie ein "innerer Feind", da ist das weitere Substantivum "ein Flackerlicht", zwar auch in exponierter Endstellung, aber nicht ganz so losgelöst, denn der Satz umgreift es ("Irr ich, ein Flackerlicht um Gottes Grab"). Ist Apposition zu "ich" oder ein nicht ausgeführter Vergleich: "Irr..." wie "ein Flackerlicht...", da ist zuletzt die räumliche Ergänzung der sechsten Zeile: "Und Gräben und Wasser": wieder isoliert, wieder nachgestellt. Man vergleiche einmal eine Wortstellung, in der die ganze Gruppe der Umstandsergänzungen, also der grammatikalisch zusammengehörigen Glieder, auch syntaktisch zusammengefaßt wäre:

Durch finster Gestrüpp
Und Gräben und Wasser
Muß ich.

Sie zählt auf, reiht eng aneinander. "Gestrüpp und Gräben und Wasser" sind beinahe gleichzeitig genannt (soweit das der Sprache eben möglich ist), erscheinen als e i n Komplex:

da: die Dinge der Welt,

hier: das lyrische Ich, das durch sie hindurch muß.

Und man beobachte dann, wie sehr viel spontaner die dichter

terische Fassung wirkt:

Durch finster Gestrüpp
Muß ich
Und Gräben und Wasser.

Wie durch die Isolierung von "Gräben und Wasser" dies gleichmäßige Nacheinander durchbrochen wird, und jene drei feindlichen Dinge der Welt nun einzeln, betont, hervortreten.

Diese Satzform hat mehrere Höhepunkte, mehrere Akzente und vor allem: sie stellt das 'Hindurchmüssen' als einen immer neuen, dreimal wiederholten Vorgang unmittelbar in der Anordnung ihrer Glieder dar.

Alle diese aus dem Satz mehr oder minder herausgelösten, nachgestellten Teile und Worte, so fragmentarisch wirkend, und oft mehr als die Funktion nur eines syntaktischen Gliedes erfüllend, wirken in ähnlicher Weise: als Intensivierungen der Aussage, und sind Zeichen eines spontanen, unmittelbaren Sprechens, das losgelöste Satzstücke ausschleudert.

An dieser Intensivierung des Textes sind natürlich auch noch andere Mittel beteiligt, zum Beispiel die vielen Alliterationen, zum Beispiel der artikellose Gebrauch der Substantiva, der einen Ausfall unbetonter Partikel bedeutet, aber auch den Eindruck verschärft, daß jene Dinge: "Blutbuchen", "Gestrüpp", "wilde Welle" etc. aus keiner großen Distanz heraus benannt werden. Usf.

Die Vorstellung

Ein zweiter, durch seine Wortanordnung auffallender Satztyp nimmt einen Teil jener Satzglieder, die wir bisher nachgestellt, am Ende des Satzes fanden, an seine Spitze. (Doch ist er ein allgemein gebräuchlicher, von der Sprache längst vorgeprägter Satztyp.)

Vorgestellt werden vor allem Umstandsergänzungen, dann auch Objektergänzungen und Prädikativa.

1. Umstandsergänzungen von Raum und Zeit

A I 165 Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.

A I 180 Auf deinen Wangen liegen
Goldene Tauben.

A I 184 An jedem Tor der Straße
Verweile ich und träume;

A I 185 Um schlanke Säulen schlinge ich mich
Bis sie schwanken.

Ueberall steht Wildedel,
Die Blüten unseres Blutes.

Auf meinem Angesicht
Liegt früh dein Hauch.

A I 196 Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.

A I 210 Hinter Bäumen berg ich mich
Bis meine Augen ausgeregnet haben

A I 221 Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Zedern und Mandelbäume.

A I 245 Hinter meinen Augen stehen Wasser,
Die muß ich alle weinen.

A I 198 Dein Auge zuckt wie Sternschnuppe -
Immer wünsche ich mir etwas.

- A I 199 Ich kann nicht schlafen mehr,
Immer schüttelst du Gold über mich.
- A I 203 Immer spiel ich Soldaten
Mit deinen Fingern, kleine Reiter,
Bis sie umfallen.
- A I 222 Immer schlägt wilde Welle
An mein Herz;
Innerer Feind.
- A I 226 Einmal möchte ich mit meiner ziellosen Hand
Ueber dein Gesicht fassen
- A I 227 In der Nacht schweb ich ruhlos am Himmel
Und werde nicht dunkel vom Schlaf.
- A I 244 Immer öffnet sich mein Wesen -
- Bin eine glitzernde Nische

Unzählig sind die adverbialen Satzanfänge mit "immer", diesem 'zeitlosen' Zeitadverbium. Das entsprechende 'raun- und ortlose' Ortsadverbium "überall" bleibt wesentlich vereinzelter. Die Raumergänzungen sind meist genaue Angaben über den Ort des Geschehens, des Zustandes, des Seins: "um deinen süßesten Brunnen" oder "auf deinen Wangen" usf.

Wir sprachen auf Seite 96 von der Notwendigkeit eines mehrteiligen Prädikats, um die Endstellung von Umstandsergänzungen im Satz als besonders bezeichnen, ja um überhaupt von 'Nachstellung' sprechen zu können. Denn gebräuchlich ist ihre Endstellung in Sätzen mit einteiligem Prädikat.

vgl. zum Beispiel A I 212

Deine Tigeraugen sind süß geworden
In der Sonne.

mit A I 219

Deine rauen Blutstropfen
Süßen auf meiner Haut.

Werden jene Ergänzungen aber an die Spitze des Satzes gesetzt, so bleibt die Form des Prädikats vollkommen gleichgültig.

In dieser 'Vorstellung' folgen einander wieder fertige, geschlossene Satzteile("Auf deines Leibes Steppe / Pflanze / ich / Zedern und Mandelbäume"), nur setzt nun der Vers, die Zeile oder Strophe mit der Angabe eines Umstandes (des Orts oder der Zeit) ein, dann erst wird das Geschehen nachgeholt, werden die Grundgrößen des Satzes genannt. (Solche Vorwegnahme steigert die innere Spannung des Satzes: die vorgestellten Ergänzungen verlangen notwendig nach einem Verbum, nach einem Subjekt, verzögern aber ihre Nennung. Vgl. dagegen die 'Nachstellung': die nachgestellten Ergänzungen werden oft nicht mehr erwartet! s.S. 97 f.)

Und wieder erfahren solche herausgelösten, nun aber vorgestellten Satzteile eine Betonung, die noch verstärkt sein kann, wenn sie allein eine ganze Zeile ausmachen.

Vgl. zum Beispiel A I 165

Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.

und A I 196 Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.

mit A I 180 Auf deinen Wangen liegen
Goldene Tauben.

Eine nicht unwichtige Funktion übernehmen dann diese 'Vorstellungen' oft im Kontext eines Gedichts: die Funktion einer formalen Variierung.

Die Vorstellung bedingt automatisch die Inversion von Subjekt

und Prädikat: A I 221

Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Zedern und Mandelbäume.

Ganz abstrakt betrachtet können so Sätze mit normaler Wortstellung und jene mit 'Vorstellung' - sobald das grammatikalische Wortmaterial identisch ist - S p i e g e l b i l d e r werden.

Vgl. A I 165 Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.

(Umstandsergänzung - Prädikat - Subjekt)

mit A I 219 Deine rauhen Blutstropfen
Süßen auf meiner Haut.

(Subjekt - Prädikat - Umstandsergänzung)

Diese beiden Beispielsätze stammen aus verschiedenen Gedichten - ein derart idealer Chiasmus findet sich nie in e i n e m Gedicht verwirklicht, doch Ansätze.

B: A I 221 Ich liege in den Nächten
Auf deinem Angesicht.

Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Zedern und Mandelbäume.

Ich wühle in deiner Brust unermüdlich
Nach den goldenen Freuden Pharaos.

...

Die beiden ersten Strophen scheinen chiastisch verschränkt, sind es aber nur teilweise.

Es spiegeln sich die beiden Mittelzeilen:

Auf deinem Angesicht

Auf deines Leibes Steppe

aber die beiden Flügelglieder unterscheiden sich schon in der Art ihrer Ergänzungen (einmal Angabe der Zeit: "in den

Nächten", einmal Objektergänzungen: "Zedern und Mandelbäume") und sind eher parallel als chiastisch gebaut:

Ich liege in den Nächten

Pflanze ich Zedern und Mandelbäume

Zudem wird solche Parallelität der äußeren Form durch die Parallelität des Inhalts gestützt: Strophe eins und zwei enthalten keine Antithesen, sondern sind nur Steigerungen ein und desselben Grundgedankens. Der echte Chiasmus ist dagegen meist ein formaler und bedeutungsmäßiger. ⁽¹⁾ Jedoch: trotz der überwiegenden Parallelität der drei Strophen verhindert der chiastische Ansatz eine monotone Aufzählung, die unbedingt dann entstehen würde, wenn die - inhaltlich sowie so schon ähnlichen Strophen - auch noch formal parallel gereiht würden, etwa:

Ich liege in den Nächten
Auf deinem Angesicht.

Ich pflanze Zedern und Mandelbäume
Auf deines Leibes Steppe.

Ich wühle in deiner Brust unermüdlich
Nach den goldenen Freuden Pharaos.

Vgl. auch ein ähnliches Beispiel: A I 163

Ich kann den Abend nicht mehr
Ueber die Hecken tragen.

Im Spiegel der Bäche
Finde ich mein Bild nichtmehr

in dem die Parallelität der Flügelglieder nicht nur seman-

(1) vgl. G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 79:
"Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben."

tisch, sondern auch durch die Indentität der beiden letzten Worte ("nicht mehr") noch unterstrichen wird, und doch die Ansätze zu einer chiasmatischen Verschränkung der beiden Strophen die Monotonie, die ein Parallelismus aufkommen ließe, verhindern.

2. Objektergänzungen im Akkusativ und Dativ

A I 179 Immerblau streut deine Stimme
Ueber den Weg;

A I 204 Wär ich doch blind -
Dächte dann, ich läg in deinem Leib.

Alle Blüten täte ich
Zu deinem Blut..

A I 208 Alle meine bunten Kosenamen
Gab ich dir

A I 212 Rote Küsse malen deine Messer
Auf meine Brust -

A I 217 Ich denke immer ans Sterben,
Mich hat niemand lieb.

...

Lauter weiche Wege
Legte ich um dein pochend Haus.

A I 163 Dem Erzengel hast du
Die schwebenden Augen gestohlen;

A I 168 Meinen schillernden Vögeln
Sind die Korallen ausgestochen

Wieder sind diese vorgestellten Ergänzungen betont, und wieder dann besonders, wenn sie abgetrennt, allein in einer Zeile stehen.

Aber zugleich tragen sie einen besonderen Ausdruck und sind

Zeichen einer besonderen Haltung des lyrischen Ich.

Vgl. Johannes Erben: "Einsatz mit einer Artangabe (einem Prädikativum) ist in der Regel affektbedingt, erfolgt also, wenn es den Sprecher drängt, ein zuerkanntes 'Prädikat' sofort zu nennen (1) ..., entsprechend das Einsetzen mit einer Ziel- oder Zuwendgröße..." (2), d.h. das Einsetzen mit einem Akkusativ oder Dativ. "Sprecher" heißt im Bereich der Las-kerschen Lyrik immer und ausschließlich: lyrisches Ich. Wir versuchen nun an Hand einer kurzen (nicht umfassenden) Interpretation, diese "Affektbedingtheit" zu erläutern und zu bestätigen.

A I 21o Hinter Bäumen berg ich mich

Bis meine Augen ausgeregnet haben,

Und halte sie tief verschlossen,
Daß niemand dein Bild schaut.

Ich schlang meine Arme um dich
Wie Gerank.

Bin doch mit dir verwachsen,
Warum reißt du mich von dir?

Ich schenkte dir die Blüte
Meines Leibes,

Alle meine Schmetterlinge
Scheuchte ich in deinen Garten.

Immer ging ich durch Granaten,
Sah durch dein Blut

Die Welt überall brennen
Vor Liebe.

(1) Der Einsatz mit einem Prädikativum beschäftigt uns noch auf Seite 125 ff.

(2) Johannes Erben, Abriß der deutschen Grammatik, Berlin 1960³, S. 168 f.

Nun aber schlage ich mit meiner Stirn
Meine Tempelwände düster.

O du falscher Gaukler,
Du spanntest ein loses Seil.

Wie kalt mir alle Grüße sind,
Mein Herz liegt bloß,

Mein rot Fahrzeug
Pocht grausig.

Bin immer auf See
Und lande nicht mehr.

Wieder - wie schon in A I 222 - gilt der Titel des Gedichts
als seine erste Zeile (s. S.108, Anm.1).

Die zweizeilige Strophe ist zwar rein äußerlich - rein
visuell - das einzige Bauelement des Gedichts, dreizehn mal
wiederholt, zeigt aber nicht so geschlossenen Charakter wie
die Strophen in A I 222:

Wenn auch wiederum keinerlei Konjunktion sie verbindet -
ihre Zusammengehörigkeit also wieder in keiner Weise mehr
grammatikalisch-syntaktisch ausgedrückt wird - so gehören
doch einzelne Strophen eng zusammen.

Ganz eng die Strophen sieben und acht: der Satz der drei-
zehnten Zeile greift über die Strophe hinaus, geht in die
nächste über (ein echtes Enjambement!):

Sah durch dein Blut
Die Welt überall brennen
Vor Liebe.

Und lockerer jene Strophen, die durch Kommazeichen getrennt-
verbunden werden: Strophe eins und zwei, fünf und sechs, elf
und zwölf.

Das ganze Gedicht wechselt zwischen Gegenwart und Vergangen-

heit und diesen beiden Zeitstufen sind jeweils ganz bestimmte Aussagen zugeordnet.

In der Vergangenheitsform wird das liebende Sein des lyrischen Ich - metaphorisch - umschrieben: ganz auf das Du ausgerichtet, ganz dem Du hingegeben und ihm opfernd:

"Ich schlang meine Arme..."

"Ich schenkte dir..."

"Alle meine Schmetterlinge scheuchte ich..."

"Immer ging ich..."

"Sah durch dein Blut..."

In der Gegenwartsform bekundet sich - wiederum metaphorisch - die Trauer, die Verzeiflung und die Verlassenheit des lyrischen Ich:

"Hinter Bäumen berg ich mich..."

"Und halte sie tief verschlossen..."

"Nun aber schlage ich..."

"Wie kalt mir..."

"Mein rot Fahrzeug pocht..."

"Bin immer auf See..."

Einmal imperfektivisch und einmal präsentisch aber stehen jene Strophen, die allein sowohl die gegenwärtige Trauer, als auch das protestierende Aufzählen und Zurückerinnern des Vergangenen begründen:

"Bin doch mit dir verwachsen,
Warum reißt du mich von dir?"

und:

"O du falscher Gaukler,
Du spanntest ein loses Seil."

Wollte man dem Gedicht einen echten (thematischen) Titel geben, so könnte er 'Klage der verlassenen, der getauschten Geliebten' lauten.

Vergangenes und gegenwärtiges Sein und Handeln des lyrischen Ich folgen nun aber nicht kontinuierlich aufeinander, sondern stehen in einem dauernden Wechsel: Klage, Protest, die erinnernden Beschwörungen entfalten, entwickeln sich nicht kausal auseinander, sondern lösen sich sprunghaft ab, vermischen sich, überlagern sich - wenngleich der Rahmen die gegenwärtige Situation bleibt - und zeugen so von der Unmittelbarkeit und Distanzlosigkeit des sich aussagenden lyrischen Ich.

Nicht zuletzt drückt sich diese Unmittelbarkeit auch in einzelnen Satztypen aus: den interjektierten und evozierenden, den fragenden und elliptischen Sätzen ("O du falscher Gaukler..." / "Wie kalt mir alle Grüße sind" / Warum reißt du mich von dir?" / "Bin doch mit dir verwachsen" / "Sah durch dein Blut..." / "Bin immer auf See...") u n d jenen 'Vorstellungen', auf die wir nun einzig unser Augenmerk richten wollen. Wir greifen die Gruppe der imperfektivischen Sätze heraus.

Sie beginnt in Strophe drei mit eben jenen Aufzählungen der Liebesbeweise:

"Ich slang meine Arme um dich..."

noch relativ ruhig, fast berichtend - als eine erste kurze Intonation - und wird unterbrochen von wesentlich impulsiveren Sätzen: dem elliptischen "Bin doch mit dir..." und der

anklagenden Frage "Warum reißt du mich...?" Dann im: "Ich schenkte dir..." der fünften Strophe wird die Vergangenheit erneut erinnert, gleichsam jener erste Akkord erneut aufgenommen und nun weiter variiert. Nicht nur inhaltlich, sondern auch f o r m a l schließt sich diese fünfte Strophe eng an die dritte an: beide sind parallel gebaut und anaphorisch betont:

"Ich schlang meine Arme um dich wie Gerank"

"Ich schenkte dir die Blüte meines Leibes"

Solche formale Parallelität wird in den folgenden, obwohl inhaltlich ähnlichen Zeilen aber nicht fortgeführt: sie zeigen jene Wortumstellungen, die wir als 'Vorstellungen' kennzeichneten:

Alle meine Schmetterlinge
Scheuchte ich in deinen Garten.

Immer ging ich durch Granaten
...

Die einfachen Zeilen:

1. "Alle meine Schmetterlinge scheuchte ich in deinen Garten" sind die dichterische Entscheidung für e i n e von vier möglichen Wortkonstellationen:
2. In deinen Garten scheuchte ich alle meine Schmetterlinge,
3. Ich scheuchte alle meine Schmetterlinge in deinen Garten,
4. Ich scheuchte in deinen Garten alle meine Schmetterlinge
(die nun auch noch in zwei variierenden Zeilenanordnungen niedergeschrieben werden könnten, Rhythmus und Betonung der e i n z e l n e n Glieder entsprechend verstärkend und dadurch die Semantik der g a n z e n Strophe leicht ver-

ändernd, zum Beispiel:

In deinen Garten
Scheuchte ich alle meine...

In deinen Garten scheuchte ich
alle meine...

usf.).

Die dritte Konstellation, eine Parallele zu den Strophen drei und fünf, empfinden wir als die neutralste: berichtend. Sie würde - im Gedicht eingesetzt - das aufzählende, wenn auch durch die Anapher "Ich" betonte, Reihen fortsetzen:

Ich schlang meine Arme um dich
Wie Gerank.

...

Ich schenkte dir die Blüte
Meines Leibes,

Ich scheuchte alle meine Schmetterlinge
In deinen Garten

und man könnte noch fortfahren:

Ich ging immer durch Granaten,
Ich sah durch dein Blut

usf.

Die drei anderen Konstellationen dagegen wirken in sich ausdrucksstärker: nicht mehr nur ein Sachverhalt wird vermittelt. Die von der Dichterin gewählte betont im Voranstellen des Akkusativobjekts "Alle meine Schmetterlinge" das restlos a l l e s Hingeben, d.h. an dieser Stelle des Gedichts überträgt sich unmittelbar in die Struktur des Satzes die Erregung des lyrischen Ich. Die Distanz zum Vergangenen, die noch in den Einsätzen "Ich schlang..." und "Ich schenkte..." da war - nun schlägt sie um in Beschwörung, die sich in die

nächsten Zeilen noch fortsetzt: sich nun auch im Verkürzen der Sätze ausdrückt, in der kurzen Aufeinanderfolge der Verben: "Immer ging ich durch Granaten, / Sah durch dein Blut..." und dann langsam verebbt: "Die Welt überall brennen vor Liebe".

Mit der neunten Strophe bricht diese zusammenhängende Strophenkette ab, setzt in einem schweren "Nun aber" endgültig die gegenwärtige Zeit ein: als eine trostlose, verzweifelte und restlos vereinsamte.

3. Zum Schluß bleiben noch jene, schon von Johannes Erben zitierten Einsätze mit einem Prädikativum zu erwähnen (s.S. 119), die sich unter den Begriff der "Inversion" (1) ordnen lassen.

Das Prädikativum, jener "mit der Kopula verbundene Teil des Prädikats (Substantiv, Adjektiv usf.)" (2), ist bei Else Lasker-Schüler seltener ein Adjektiv, häufig dagegen ein Substantiv (Gleichsetzungsnominativ).

B: A I 158 Blau wird es in deinen Augen -
Aber warum zittert all mein Herz
Vor deinen Himmeln!

A I 165 Alt ist der Mond geworden.
Die Nacht wird nicht mehr wach.

A I 208 Dunkel ist es -
Es flackert nur noch
Das Licht meiner Seele.

-
- (1) vgl. G.v.Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 247: Inversion ist "Umstellung der regelmäßigen Wortfolge, im engeren Sinne nur von Subjekt und Prädikat..."
- (2) Duden, Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, hrsg. v. Paul Grebe, Mannheim 1959, S. 697

- A I 161 Säulen werden im Schlaf seine Arme
Und drohen!
- A I 180 Schillernde Eidechsen
Sind deine Geweide.
- A I 186 Eineschwarze Taube ist die Nacht.
... Du denkst so sanft an mich.
- A I 194 Goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen.
- A I 198 Lauter Gold ist dein Lachen,
Mein Herz tanzt in den Himmel.

Für sie gilt dasselbe wie für die Objektergänzungen. Man vergleiche auch hier, wie die 'Vorstellung' das Prädikativum nicht nur betont, sondern die ganze Aussage, die ganze Zeile gefühlsbetont wird.

B: A I 257 Sie thronte einen Himmel hoch
Ueber die Freunde.

O sie war eine Sternin -
Schimmer streute sie von sich.

Eine Herzogin war sie
Und krönte den armseligsten Gast.

Die normale Wortstellung: "... sie war eine Sternin", die interjektiert eingeleitet wird, also gefühlsbeladen - hier im Sinne einer Bewunderung: "O sie war eine Sternin", wirkt ähnlich wie die nicht interjektierte, aber umgestellte übernächste Zeile: "Eine Herzogin war sie".

Ferner: schiebt sich hier zwischen diese beiden Zeilen (neun und elf) auch jenes "Schimmer streute sie von sich", so wird doch ihre chiastische Verschränkung noch spürbar und wirksam - d.h. auch dieser Satztyp wird gern (wie die 'Vorstellungen' auf Seite 115 ff.) chiastisch eingesetzt. Seine Dreigliedrigkeit eignet sich ausgezeichnet für eine formale

Variation.

Vgl. auch eine frühere Fassung von A I 194

Deine Haare sind Goldnelken,
Heiligenbilder deine Augen.

Bisweilen kommt es sogar zu einem nicht nur formalen, sondern auch bedeutungsmäßigen Chiasmus, einer wirklichen Antithese der Aussagen, vgl. A I 193

Sein Leben war ein lyrisches Gedicht,
Die Kriegsballade sein Tod.

Die Metaphern folgen hart aufeinander ("lyrisches Gedicht" - "Kriegsballade"), stehen im Zentrum der Strophe - die reale Ebene ("Leben" - "Tod"), durch sie getrennt, bildet die Flügelbilder, Anfang und Ende.

D i e E l l i p s e

Auch sie bedeutet eine Abweichung von der grammatikalischen Norm. Schon in A I 210 (s.S. 119 f.) waren wir auf die syntaktische Figur der Ellipse gestoßen:

Bin doch mit dir verwachsen,
Warum reißt du mich von dir?

...

Immer ging ich durch Granaten,
Sah durch dein Blut

Die Welt überall brennen
Vor Liebe.

...

Bin immer auf See
Und lande nicht mehr.

(jeweils die Subjekte, das lyrische Ich, werden ausgespart). Und wir hatten es im Grunde auch bei den fehlenden, aber erwarteten Konjunktionen (s.S. 89 ff.) und den fehlenden "wie"-Partikeln in Vergleichen (s.S. 106 f.) mit Ellipsen zu tun. Ganz allgemein sind Ellipsen Auslassungen minder notwendiger Worte innerhalb eines Satzes und ihre Verwendung "zwecks Kürze des Ausdrucks, Hervorhebung des Wichtigen und damit stärkere Gefühlskonzentration" ⁽¹⁾ kann grundsätzlich alle im Laskerschen Werk vorkommenden Ellipsen begründen und erklären.

Doch gilt es im einzelnen noch genauer die Art und Weise der Ellipse zu untersuchen, d.h. welche Worte erspart werden und

(1) G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 125

ausfallen.

1. Die Ersparung von mehreren Worten ist selten.

B: A I 165 Deine Küsse dunkeln, auf meinem Mund.
Du hast mich nicht mehr lieb.

Und wie du kamst - !
Blau vor Paradies;

Die vierte Zeile "Blau vor Paradies", eine Erklärung und Darlegung des "wie du kamst", erscheint in dieser ihrer elliptischen Form als ein nochmaliger Ausruf, also nochmals, wie schon die dritte Zeile, stark affektgeladen. Vgl. den vollständigen Satz: Du kamst blau vor Paradies, der reine Aussage wäre, ohne die Anteilnahme und Bewegung des lyrischen Ich in der Sprache bzw. Satzform sichtbar zu machen.

In vereinzelt Fällen, so in A I 183

Immer suche ich nach deinen Lippen
Hinter tausend Küssen.

Eine Nacht aus Gold,
Sterne aus Nacht...
Niemand sieht uns.

Können wir nicht mehr erkennen, was ausgefallen ist, und welche Funktion, welche Bedeutung die losgelösten Substantivreste tragen, die in ihrer chiastischen Verschränkung mit der vorhergehenden Zeile wie ein reines Sprach- und Wortspiel wirken. Sie geben sich wie Anfänge einer Formulierung, eines Bildes, einer Aussage, die nicht mehr zu Ende gebracht wird und sich nur noch in den berühmten drei alles oder nichts sagenden Punkten andeuten kann. Aber in eben dieser fragmentarischen elliptischen Form werden sie wiederum zu Ausrufen, emotional getragen, und sind kaum anders konzipiert

und von der Dichterin entworfen.

2. Hauptsächlich finden wir die Auslassung e i n e s Wortes, entweder a) einer Kopula oder b) eines Subjekts.

a) Die ausfallende Kopula ist immer das Verbum "sein". Die Intensität der Ellipse hängt nun ganz vom Kontext ab.

Noch unauffällig ist sie, wenn im selben oder benachbarten Satz das entsprechende (zu ergänzende) Verb erscheint.

B: A I 177 Trotzendes Gold seine Stirne war,
Süßer Todstrahl sein Haar,
Seine Lippen blühten am Altar.

A I 193 Sein Leben war ein lyrisches Gedicht,
Die Kriegsballade sein Tod.

Die Parallelität und der Chiasmus der Sätze drängt die Ergänzung des Verbums geradezu auf und ließe seine doppelte Nennung als störend empfinden.

Dabei können folgende Ungenauigkeiten vorkommen:

A I 162 Ich bin David,
Du mein Spielgefährte;

Das zu ergänzende "bist" der zweiten Zeile läßt sich zwar auf denselben Infinitiv des schon genannten Verbums "bin" zurückführen, ist aber nicht in seiner flektierten Form mit ihm identisch!

Ähnlich in A I 189

Darum ist immer Nacht an mir,
Und Sterne schon in der Dämmerung

statt: und Sterne s i n d schon in der Dämmerung!

Auffällig aber wird die Ellipse, wenn das zu ergänzende Verbum nicht mehr genannt wird oder außerhalb der Strophen steht.

B: A I 256 Wir stritten über Religion
...

Und bereiteten Gott von Mund zu Mund.
Im Anfang war das Wort.

Des Dichters Herz, eine feste Burg,
Seine Gedichte: Singende Thesen.

A I 257 Manchmal aber kam sie vom West:
Ein Wetter in Blitzfarben;

Die sind gefangen über Burgzacken
Im harten Rahmen.

Ihre Bilder viele,
Pietätvolle, bunte Briefe;

A I 259 Er ist abergläubig -
- Ward unter einem großen Stern geboren -

Seine Schrift: regnet,
Seine Zeichnung: Trüber Buchstabe.

Dies blockartige Nebeneinander der Nomina (speziell des realen und des metaphorisch gebrauchten Nomens: "Seine Gedichte: Singende Thesen") bedeutet zwar eine Konzentration der Aussage - in der Sprache erscheinen nur noch die Eck- und Sinnpfeiler des Satzes -, aber diese Ellipsen können nicht aus einer affektiven Haltung der Sprechenden abgeleitet werden, wie in A I 165 und A I 183.

b) Ganz anders verhält es sich mit jenen elliptischen Sätzen, die ihr Subjekt (meist das lyrische Ich) aussparen und sich in ihrer Wirkung und Bedeutung wieder jenen unter 1. angeführten Beispielen (s.S. 129) nähern.

In A I 210 Ich schlang meine Arme um dich
Wie Gerank.

Bin doch mit dir verwachsen,
Warum reißt du mich von dir?

...

Immer ging ich durch Granaten
Sah durch dein Blut

usf.

wird durch den Ausfall des Subjekts nun auf das Verbum die ganze Emphase des Einsatzes geworfen: "Bin...", "Sah.." usf. In diesen Ellipsen wird die Erregung, die affektive Haltung des lyrischen Ich unmittelbar sprachlich ausgedrückt und ihre Inhalte entsprechend intensiviert:
die Verzweiflung in A I 217

Weiß nicht wo ich hin soll
Wie überall zu dir.

Bist meine heimliche Heimat
Und will nichts Leiseres mehr.

(der subjektlose Einsatz wirkt, als würde dem lyrischen, verzweifelten Ich nicht Zeit und Distanz: Ich und Du, sich selbst und das Gegenüber noch zu benennen!),
die Müdigkeit in A I 228

Bin so müde.
Alle Nächte trag ich auf dem Rücken
Auch deine Nacht

der Wunsch in A I 207

Möchte in den Wolken
Begraben sein,
Ueberall wo Sonne wächst

usf.

Die Einwände der Sprachphilosophien, "daß es Ellipsen im eigentlichen Sinne gar nicht gibt. Es brauche nicht etwas ergänzt zu werden, da im Grunde nichts fortgelassen sei" (1),

(1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 145

berühren die Frage nach der Entstehung des elliptischen Satzes und unterstützen unsere Auffassung: diese elliptischen Sätze werden nicht durch nachträgliche Streichungen gewonnen, sondern die Spontanität der Dichterin muß sich zwangsläufig in diesen syntaktischen Figuren ausprägen. Letztlich aber entscheidend für das Gedicht ist nicht irgend ein ertasteter Vorzustand, sondern seine endgültige Gestalt; da in den Laskerschen Texten immer beide syntaktischen Ausformungen erscheinen: eine 'normale' (zum Beispiel in A I 21o: "Ich schenkte dir die...") und eine elliptische (A I 21o: "Bin doch mit dir..."), so wird die Aussagekraft und Wirkung der Ellipse ohnehin unmittelbar am einzelnen Gedicht empfunden.

A n h a n g

Die Interjektion

In besonderen Formen des Hyperbatons und in der Ellipse fanden wir unter anderem die Unmittelbarkeit, die Emotionalität dieser Sprache ausgedrückt.

In den Interjektionen treffen wir nun auf eindeutig emotionelle Lautgebilde, die häufig den lyrischen Text - ähnlich wie bei Trakl - unter- und durchbrechen.

Unter der Vielfalt möglicher Interjektionen, die meist ganz bestimmte Empfindungsgehalte besitzen (etwa: Hu! O weh! Hei! etc.) wählt Else Lasker-Schüler allein die "O"-Interjektion, die ähnlich wie noch das "Ach" zu beinahe jedem Gefühlsausdruck fähig ist.

Diese "O"-Interjektionen stehen nie im Innern eines Satzes, sondern immer eingangs, immer am Zeilenanfang.

Sie leiten

entweder - und so auch bei Trakl - Aufforderungssätze (einen Befehl oder Wunsch) ein, Ausrufesätze und Appellationen ⁽¹⁾, also Satzarten und Satzteile eines an sich schon spontanen und unmittelbaren Sprechens, deren Inhalte nun noch stark emotional unterstrichen werden

B: A I 186 O, alle Küsse sollen schweigen
Auf beschienenen Lippen liebentlang.

A I 222 O ich möchte aus der Welt!

(1) vgl. Georg Trakl, Die Dichtungen, Salzburg o.J., S. 100, S. 37, S. 27, S. 83

A I 219 O, ich möchte dir alle Gärten bringen
In einem Kranz.

A I 154 ... O, wie mich leise eine süße Weise betönt...

A I 212 Ueber dein Gesicht schleichen die Dschungeln.
O, wie du bist!

A I 210 O du falscher Gaukler,
Du spanntest ein loses Seil.

oder

reine Aussagesätze - so nie bei Trakl - : dann berichtet das
lyrische Ich nicht nur ein Geschehen, einen Vorgang, ein
Sein:

A I 203 ... deine Hände
Sind meine Kinder.

A I 180 ... ich denke an dich --
Die Nacht frage nur.

A I 189 ... deines Blutes Rosen
Durchtränken sanft den Tod.

sondern

O deine Hände
Sind meine Kinder.

O, ich denke an dich --
Die Nacht frage nur.

O deines Blutes Rosen
Durchtränken sanft den Tod.

ist vor allem Sprechen und Aussagen da in einem reinen Laut,
der zunächst nichts trägt und überträgt als Erregung und
Gefühl und der zugleich bekundet, aus welcher höchster Anteil-
nahme das lyrische Ich nun aussagen und sprechen wird.
Solche den Strom der Aussagen unterbrechende (wenn im Ge-
dicht stehend) oder verzögernde (wenn am Anfang eines Ge-
dichts) Interjektionen sind gleichsam Stauwerke reinen Ge-

fühls, das die folgenden Zeilen durchdringt, aber andererseits seine besondere Tönung erst aus ihnen bezieht.

Welche Tönung, das entscheidet rückwirkend erst der Inhalt der Zeile - denn als reine Lautgebilde sind die "O"-Interjektionen semantisch neutral.

Ist die Interjektion in A I 203

O deine Hände
Sind meine Kinder

Ausdruck der Innigkeit und Zärtlichkeit, so in A I 153

Nun schlummert meine Seele -

Der Sturm hat ihre Stämme gefällt,
O, meine Seele war ein Wald

Ausdruck der Trauer, der semantisch etwas engeren "Ach"-Interjektion zuneigend.

Aber bisweilen ist sie auch, wie in A I 189

O deines Blutes Rosen
Durchtränken sanft den Tod

nicht mehr eindeutig - Trauer und Bewunderung und ? meinend und umfassend.

Die Interjektion erweist sich als eine andere, neue Möglichkeit, den reinen Aussagesatz emotional aufzuladen.

Zu den Satzarten

Der besondere Hinweis auf die Emotionalität dieser Sprache soll mit einem Hinweis auf die häufige Verwendung von Frage-, Ausrufe- und Aufforderungssätzen schließen, die - wir sagten es schon - eo ipso Satzarten des spontanen Sprechens sind. Wunsch und Ausruf übertragen im besonderen den Affekt des lyrischen Ich.

B: A I 207 Ich bin so allein
Fänd ich den Schatten
Eines süßen Herzens.

- Oder mir jemand
Einen Stern schenkte.

A I 203 Wie ich sie liebe
Deine Bubenhände, die zwei

A I 217 Wie blühte ich gern süß empor
An deinem Herzen himmelblau -

ZUSAMMENFASSUNG

In den Gedichten der mittleren Zeit wird die Parataxe, vor allem die asyndetische Reihung, Prinzip der Satz- und d.h. in den meisten Fällen zugleich der Strophenverknüpfung im Gedicht.

In den besonderen Formen des Hyperbatons fanden wir das Gesetz der Reihung wiederholt, eine Intensivierung und stärkere Akzentuierung der Satzaussage erreicht und ein spontanes, affektives Sprechen ausgedrückt, das sich dann in den Ellipsen, den Interjektionen, den Frage-, Ausruf- und Wunsch-sätzen besonders manifestiert.

Allgemein darf gelten, daß die Syntax der Dichterin zwar teilweise von einer 'normalen und herkömmlichen' abweicht, aber keine grundsätzliche und revolutionisierende Destruktion erfährt, wie etwa bei Benn, dem späten Trakl und anderen, oder bei der zeitgenössischen und Lasker-Schüler wohlbekannten Gruppe der "Sturmdichter" und 'Wortkunstwerkler', die die 'alte' Syntax radikal aufheben, eine Antisyntax verkünden und das Einzelwort inthronisieren. Also im Grunde das Programm der italienischen Futuristen erfüllen ⁽¹⁾, das ihr Ahnvater Marinetti in seinem "Technischen Manifest der Futu-

(1) s. L. Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, S.91: "Das Phänomen dieser Wortkunstwerke, die schon früh nachweisbar sind und sich ebenso wie in Deutschland bei den Futuristen Italiens und den Kubisten Frankreichs finden, erreichte seine Höhe in den Wortkunstwerken von August Stramm."

ristischen Literatur" (von 1912) folgendermaßen zusammenstellt:

- "1. Man muß die Grammatik dadurch zerstören, daß man die Substantiva nach der Art ihrer Entstehung anordnet.
2. Man muß das Verb im Infinitiv gebrauchen, damit es sich elastisch dem Substantiv anpaßt...
3. Man muß das Adjektiv beseitigen, damit das nackte Substantiv seine eigentliche Färbung behält..." (1) usf.

Der Laskersche Satz hat dagegen - nach dem drastischen Ausspruch Marinettis - immer noch "... wie alles Dumme - einen großen Kopf, einen Schmerbauch, zwei Beine und zwei Plattfüße..." (2), bleibt also als Satz intakt. Die Dichterin findet aber, im Vergleich mit ihrer frühen Lyrik, nicht nur zu einer neuen Einfachheit des Satzes, sondern findet teilweise eine besondere, ganz ihr eigene und originelle Anordnung der Worte innerhalb des Satzes.

(1) P. Pörtlner, Literaturrevolution 1910 - 1925, II, S.47 f.
(2) Ein ebenfalls bei Pörtlner (a.a.O.) angeführtes Zitat Marinettis, das sich allgemein gegen die "alte von Homer ererbte Grammatik" und den rationalistischen, lateinischen Satzbau richtet.

K A P I T E L III

D I E M E T A P H E R

Mit seiner Feststellung: "Erst bei den drei deutschen Dichtern Bann, Trakl und der Lasker-Schüler ist die Metapher die eigentliche Sprachfigur geworden, und sie bestimmt mehr und mehr das Gedicht selbst" ⁽¹⁾, trifft Clemens Heselhans die zentrale Bedeutung, die die Metapher in der Lyrik der Dichterin spielt. ⁽²⁾ Er geht aber nicht auf eine genauere Definition und Darstellung dieses äußerst vieldeutigen terminologischen Begriffs ein. Er notiert nur: "... eine merkwürdige Zwischenwelt zwischen Gegenstand und Ich entsteht, eine metaphorische Welt, die wirklich und unwirklich zugleich ist. Man kann diese Wirklichkeit der Unwirklichkeit nur schwer beschreiben und kaum noch begrifflich erfassen." ⁽³⁾ Georges Schlockers Beschreibung der Laskerschen Metaphorik ist nicht nur vage, sie bleibt zum Teil vollkommen unverständlich: "Else Lasker-Schülers Metaphern sind nur selten an

(1) C. Heselhans, Deutsche Lyrik der Moderne, S. 214

(2) s.a. W. Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen, S. 97 f.: "Für jene Dichter, die heute in einer der fünf großen Literatursprachen des Abendlandes dichten, ist die Verwendung zahlreicher Metaphern, ja mehr: die äußerste Metaphorisierung der dichterischen Sprache Lebensnotwendigkeit. Und obwohl diese "Jagd nach dem Bild", die eigentlich eine ungewohnte Färbung der meisten Vokabeln anstrebt, ihren Wortgebrauch jeglicher Natürlichkeit zu berauben droht, kann man nicht verlangen, daß die Dichter auf sie verzichten. Ihnen die Metapher verbieten, hieße ihnen das Dichten unmöglich machen."

(3) C. Heselhans, a.a.O., S. 213

der Realität meßbar... Metapher verlangt Plastizität. Hier ist sie sehr eingeschränkt. Die Dichterin sieht nicht Körper und Konturen, sie nimmt vielmehr Träger von Stimmungselementen wahr: spiegelnde Flächen, die Bilder aus der Tiefe des Traums heraufwerfen." (1) Und geradezu falsch ist seine anschließende Behauptung: "Der Metaphernstil ist hauptsächlich adjektivisch, denn das Beiwort deutet und bannt vor dem Substantiv." (s. dazu S. 156 f.)

Die Metapher ist zunächst eine Sprachfigur semantischer Zweigliedrigkeit. (Eine Sprachfigur, denn nur der Sprache ist es möglich, Teile von "Welt" zueinander zu bringen, die in der Realität unvereinbar erscheinen!) Nichts anderes meinen die üblichen Definitionen der Metapher als "Uebertragung von Belebtem auf Belebtes..., von Leblosem auf Lebloses..., von Leblosem auf Belebtes... und am häufigsten von Belebtem auf Lebloses." (2) Diese Definitionen leiten sich von der antiken Figurenlehre her und werden heute meist so abgewandelt: "Veranschaulichung des Geistigen durch Sinnliches und Beseelung des Sinnlichen durch Geistiges." (3) - Sie können durchaus zu einer Ordnung und Einteilung der von einem Dichter verwendeten Metaphern führen, zum Beispiel zu Gruppierungen wie: Pflanzenmetaphorik, Tiermetaphorik, Wertmetaphorik etc. - auch wir werden noch auf sie zurückkommen

(1) G. Schlocker, Else Lasker-Schüler, in: Expressionismus, S. 144

(2) G.v.Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 348

(3) G.v.Wilpert, a.a.O.

(s.S. 194 ff.) - sagen aber nichts über das sprachliche Verfahren des Dichters aus.

Wir katalogisieren nun im ersten Teil dieses Kapitels die wichtigsten Metaphernbildungen der Dichterin nach rein grammatikalisch-syntaktischen Formen und schaffen uns damit eine eindeutige und übersichtliche Terminologie der Metaphernarten. Wir haben uns dabei von der Einteilung Friedrich Brinkmanns anregen lassen. (1)

Es wird sich zeigen, daß in den verschiedenen syntaktischen Formen verschiedene Intensitätsgrade der metaphorischen Verwandlung erreicht werden.

(1) s. Friedrich Brinkmann, Die Metaphern, Studien über den Geist der modernen Sprache, Bd.1: Die Thierbilder der Sprache, Bonn 1878

DIE METAPHERNFORMEN

Die Substantivmetaphern

Die Nominalmetapher

ist eine der auffallendsten und häufig verwendeten Metaphern der mittleren Zeit. Sie ist zugleich die einfachste unter den Metaphernformen: sie steht syntaktisch als Prädikatsnomen.

B: A I 180 Schillernde Eidechsen (1)
Sind deine Geweide.

A I 194 Goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen.

A I 198 Lauter Gold ist dein Lachen,
Mein Herz tanzt in den Himmel.

A I 227 Und würden entschlummern verzückt -
Aber deine Brauen sind Unwetter.

Metapher und 'Sache' werden identisch gesetzt. (2) Erschei-
nen sie rein grammatikalisch auch in Form von logischen
Gleichsetzungen, so wird im Semantischen ihre Identifikation
nicht auf Grund eines rationalen, vielmehr eines emotionalen

(1) Zur Satzgliederstellung vgl. S. 125 ff.

(2) Für Hans Heinrich Schottmann ("Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins", Diss. Bonn 1960) steht die Nominalmetapher "zwischen dem Vergleich und der eigentlichen Metapher" und wird von ihm "Ist-Vergleich" genannt: "wie beim Vergleich wird... ein Bild zu einem ausgesprochenen Eigentlichen - hier dem Subjekt - in Beziehung gesetzt, nur daß jede Vergleichspartikel fehlt" (S. 296). Allerdings stellt Schottmann fest, daß "mit fortschreitender Entwicklung des Dichters" (Hölderlin) dann "Subjekt und Prädikatsnomen... dem Sinne nach nicht mehr in einem Vergleichsverhältnis" stehen, "sie sind identisch geworden" (S. 297).
s. dazu auch S. 172

Verhältnisses vollzogen. Die Definierung der 'Sache' ("deine Augen" - "dein Lachen") ist höchst subjektiv, sie ist an keiner objektiven Wirklichkeit mehr zu messen - sie ist letztlich 'surreal'.

Fällt die Kopula aus und übernehmen nur noch Satzzeichen (Doppelpunkt, Komma etc.) ihre Funktion, so wird die Statik solcher Metaphern noch eindrucksvoller; rein äußerlich können sie dann Appositionsmetaphern gleichen (s.S. 146).

B: A I 256 Des Dichters Herz, eine feste Burg,
Seine Gedichte: Singende Thesen.

Für die Kopula "sein" stehen bisweilen auch modale Hilfsverben - häufig "werden". (auch "wurden").

B: A I 161 Säulen werden im Schlaf seine Arme
Und drohen!

A I 237 Sterne werden meine Blutstropfen...

A I 244 Meine Zehen wurden Knospen.
- Sieh, so komm ich zu dir.

Nicht ein Zustand, ein "Sein" wird dann ausgedrückt, sondern ein erst "Werden": die Realität ("Arme", "Blutstropfen" etc.) ist noch stark als solche existent - dann erst setzt Verwandlung ein.

Diese einfachen Nominalmetaphern werden selten erweitert. So vollzieht sich zum Beispiel in A I 161 die Metaphorisierung nur in der ersten Zeile der Strophe ("Säulen werden... seine Arme"), die dann folgende Zeile ("und drohen!") bezieht sich nicht mehr auf die Metapher, sondern wieder auf die "Arme".

Wenn aber erweitert, dann wird die Metapher betont und verfestigt, entsteht bisweilen sogar ein 'Bild'.

In A I 244 Du bist am Rand über dem Tal
Die leuchtende Großkornblume

führen die Umstandsergänzungen des Orts "am Rand über dem Tal" die Blumenmetapher in stark anschaulicher Weise weiter aus;

in A I 184 Dann wird mein Herz ein Kind
Und schreit.

verstärkt die verbale Ergänzung "Und schreit" die metaphorische Verwandlung des Herzens in ein "Kind".

In A I 153 O, meine Seele war ein Wald;
Palmen schatteten,
An den Aesten hing die Liebe

wird die Metapher des "Waldes" realisiert und näher umschrieben: "Palmen schatteten / An den Aesten hing die Liebe". Dabei wird ein weiteres Abstraktum, die "Liebe" (durch das verbale "an den Aesten hing") metaphorisiert (konkretisiert!). Diese zweite Metapher ordnet sich aber ganz der ersten unter und ein: wiederum entsteht ein (geschlossenes) 'Bild'. (1)

(1) Eine ähnliche Formulierung findet sich in dem frühen Gedicht A I 16

Nun blühen die Bäume seidenfein
Und Liebe duftet von den Zweigen.

Nur ist hier das 'Bild' unabhängig von einer übergeordneten Metapher: es gehört ganz der objektiven Welt des Gedichts an.

Die Appositionsmetapher

ist eine der Nominalmetapher nahestehende, aber seltenere Form. Wieder werden 'Sache' und Metapher genannt, sie bilden aber keinen selbständigen Satz mehr, sondern werden nebeneinander aufgeführt, nur durch ein Komma (einmal ein echtes Satzzeichen!) getrennt.

B: A I 237 Küsse mein Herz, meine rot pochende Erde.

A I 209 Find dann einmal morgens
Nur noch meine Kniee,
Zwei gelbe Skarabäen für eines Kaisers Ring.

Da immer die M e t a p h e r die Funktion der (nachgetragenen) Apposition übernimmt, bleibt sie für die Zeile selbst m e i s t relativ wirkungslos, scheint eher wie ein zufälliger Einfall, der, unabhängig vom übrigen Satz, noch angehängt wird.

Ganz anders zum Beispiel in Georg Trakls "Geistlicher Dämmerung" (1):

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.

Hier ist das Verhältnis umgekehrt: die 'Sache' ("Sternenhimmel") wird nachgestellt, ist Apposition; die Metapher ("der nächtige Weiher") dagegen stellt das Bezugswort dar, ist also notwendiges Satzglied und ergibt mit dem verbalen "befährst du..." eine einheitliche Aussage (ein Bild), die

(1) G. Trakl, Die Dichtungen, S. 135

so stark ist, daß sie auf die "schwarze Wolke" zurückwirkt und diese zunächst zu einem Kahn werden läßt - bis dann die Apposition "Sternenhimmel" diese Verwandlung aufhebt: die "Wolke" wieder zur Wolke wird, und das übrige Bild nun an den Himmel verlegt ist. Aus dieser Umkehrung des Appositionsverhältnisses wächst die Einheit des Bildes und zugleich die Doppelbödigkeit der Aussage: die Täuschung über den Ort des "Fahrenden", die Simultanität zweier entgegengesetzter 'Räume' und damit die Vernichtung objektiver Räumlichkeit ganz allgemein.

Oft auch steht die Appositionsmetapher mit ihrem Bezugswort im Vokativ. Die beiden Sphären ('Sache' und Metapher) rücken dann ganz nahe zueinander, so sehr, daß fast nur noch die Metapher zu existieren scheint.

B: A I 196 Man muß leise mit dir sein,
O, du mein Tempel

A I 225 Ich aber bin lange schon gestorben.
O, du meine Himmelsstätte...

Auch hier kann die Wirksamkeit der Metapher in einer sie ergänzenden Weiterführung festgehalten werden:

A I 210 O du falscher Gaukler,
Du spanntest ein loses Seil.

Die Kompositametaphern

gehören zu den prägnantesten und interessantesten Metaphernarten.

B: A I 166 Nun prägt in Sternen auf meine Leibessäule
Ein weinender Engel die Inschrift.

Zwar sind auch hier noch nebeneinander 'Sache' und Metapher genannt, sie verschmelzen aber zu e i n e m Wort: der Bedeutungsgehalt der Metapher durchdringt in einer nicht mehr zu intensivierenden Weise jenen der 'Sache'. Vgl. die ähnliche, aber sehr viel schwächere Metaphorisierung

in A I 161 Säulen werden im Schlaf seine Arme
die sich (aber nicht nur, s. dazu S. 144) aus der syntaktisch wesentlich lockeren Fügung ergibt.

Grammatikalisch aufgelöst, würde die 'Sache' meist einem genitivus appositionis oder explicativus, einem Genitiv der Identität entsprechen ('Leibessäule': die Säule des Leibes: Leib = Säule), die Metapher selbst dagegen dem Grundwort, dem Nominativ.

Kannchmal handelt es sich aber einfach nur um Nominativ-Nominativ-Zusammensetzungen, so zum Beispiel in

A I 154 Hißt der Mondturm die Dunkelheit -

Man könnte dann auch von der Metapher als einer nicht abgeordneten Apposition sprechen - statt: der Mond, ein Turm, nur: Mond-Turm, Mondturm.

Zusammensetzung ist allgemein ein bedeutsames sprach-ökonomisches Mittel, syntaktische Beziehungen der verschiedensten Art wiederzugeben und zu verdichten und im Expressionismus

vor allem als Möglichkeit der Wortneuschöpfung erkannt und verwendet worden. (1)

Die besondere Ausprägung der Komposita (die normalerweise nur einen Begriff bezeichnen) als Komposita meta-therisch finden wir schon bei Theodor Däubler - hauptsächlich zur Verlebendigung von Naturerscheinungen:

Wie scheint mir dieses Mondtier blind und eigen,
Es klopft an Scheiben, unterbricht das Schweigen
Und liegt dann tot in Hainen unter Feigen. (2)

oder zur Versinnlichung von Abstrakta:

Der Mohr gehört zu den geträumten Sklaven,
er wird von Sorgenwölfen angebissen
... (3)

Dann später bei allen Expressionisten. Wir beschränken uns auf einige Beispiele.

Claire Goll:

Ein Nebelkamel kniet nieder
Bereit dich ins Nichts zu tragen (4)

Ivan Goll:

Irgendwo zerbrach die Himmelsschale (5)

Albert Ehrenstein:

Nicht lockt es, namenlos im stumpfen Heerwald
Mitzuheulen das Erzgebrüll der Schlachten. (6)

-
- (1) s. dazu: Heinz Peter Dürsteler, Sprachliche Neuschöpfungen des Expressionismus, Diss. Bern 1954
 - (2) Menschheitsdämmerung, S. 51
 - (3) Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, Von den Wegbereitern bis zum Dada, hrsg.v. Gottfried Benn, Wiesbaden 1955, S. 50
 - (4) Claire Goll, Versteinte Tränen, Karlsruhe 1952, S. 7
 - (5) Menschheitsdämmerung, S. 288
 - (6) a.a.O., S. 115

Wilhelm Klemm:

Faulig krankte sein Blut, in seiner
Seele versteinten Erinnerungswälder. (1)

Georg Heym verwendet diese Metaphern oft in der eigenartigen Form mit Bindestrich: einer gleichsam rationaleren Form, denn 'Sache' und Metapher, die beiden Komponenten des Wortes, werden rein sprachlich wieder starker getrennt und geschieden. Die Metaphern könnten hier wiederum als unabgesonderte Appositionen bezeichnet werden:

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden,
...
Gebückt in Süd und West und Ost und Norden,
Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen. (2)

An den oben genannten Beispielen läßt sich ablesen, wie leicht die Kompositametaphern - vor allem, wenn sie als Subjekt des Satzes erscheinen - zu 'Bildkeimen' werden: da der Nominativ des Kompositums die Metapher darstellt, werden die Verben und alle weiteren Ergänzungen des Satzes sich meist ganz auf diese beziehen, diese erweitern, diese realisieren (Däubler: "Mondtier... klopft..., unterbricht... liegt dann tot..." - C. Goll: "Ein Nebelkamel kniet nieder... dich... zu tragen" - I. Goll: "... zerbrach die Himmelsschale" usf.). Aber auch in anderen Fällen: als Akkusativ, als Präpositiv etc. wird die M e t a p h e r, nicht die 'Sache' den Verlauf und die Gestalt des Satzes ausprägen (Heym: "Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen" - Lasker-Schüler: "... prägt

(1) Menschheitsdämmerung, S. 283

(2) a.a.O., S. 39

in Sternen auf meine Leibessäule... die Inschrift" usf).

Diese Entfaltung der Metapher hängt aber ganz von der dichterischen Gestaltungskraft ab. So verwendet Else Lasker-Schüler auch in der frühen Lyrik schon Kompositametaphern, sie bleiben aber meist nur Attribute, werden noch nicht 'ausgenützt'.

Vgl. A I 125 Wir sitzen traurig Hand in Hand,
 Die gelbe Sonnenrose,
 Die strahlende Braut Gottes,
 Leuchtet erdenabgewandt.

Das in die Metapher aufgenommene 'Bild' der "Rose" wird nicht weiter ausgeführt oder gar verwirklicht. Die verbale Aussage "leuchtet erdenabgewandt" bezieht sich ausschließlich auf die 'Sache' ("Sonne"). Noch dazu wird diese erste Metapher von einer zweiten, einer Appositionsmetapher, überlagert ("Braut Gottes"), die einem gänzlich neuen Bildbereich entstammt. Anders in der mittleren Zeit: da werden die Kompositametaphern wirklich zu Bildkeimen, aus denen sich äußerst geschlossene Bilder entfalten.

Metaphorisch vollkommen einheitlich ist zum Beispiel die Verwandlung des Mondes in A I 267

Der Mondmann tanzt im goldnen Frack
Mit seinen Sternen Zick und Zack (1)

oder auch die Verwandlung von Mond und Wolken ins Bild der Blume in A I 187

(1) "Mondmann": daß hier nicht der Mann im Mond gemeint ist, sondern der Mond = Mann, beweisen alle anderen metaphorischen Verwandlungen des Mondes, vgl. zum Beispiel A I 263.

Im schwarzen Wolkenkelche
Steht die Mondknospe

wenngleich man für das letzte Beispiel anführen könnte, daß die W i r k u n g der Metaphorisierung zwiespältig bleibt, daß sich die Real- und die Bildebene die Waage halten:

"Mond-" / "Wolken-" // "-knospe" / "-kelche"

und gleichsam um die 'Vorherrschaft kämpfen'.

Die Genitivmetapher

Wie wir schon zeigten, können sich die Kompositametaphern auflösen lassen in die Metapher als Nominativ und die 'Sache' als genitivus appositionis (s.S.148), eine Form die die Dichterin ebenso häufig wie die Kompositametaphern verwendet, die auch grammatikalisch identisch zu nennen ist. Doch wird in der grammatikalischen Form des genitivischen Verhältnisses der Intensitätsgrad der metaphorischen Verwandlung wieder vermindert.

Bekannt ist diese Art des Metaphorisierens vor allem durch den Symbolismus, dann wesentlich durch Rilke⁽¹⁾ geworden: um Abstrakta zu versinnlichen; sie macht auch im Expressionismus einen großen Teil aller metaphorischen Bildungen aus, ist sogar häufiger als die der Kompositametaphern. Nur gilt für den Expressionismus, daß oft Metapher und 'Sache' einer sinnlichen, nicht einer sinnlichen und abstrakten Wirklichkeit entstammen.

Vgl. Claire Goll:

Schon wird der Vollmond deiner Pupille
Zur schwachen Sichel (2)

(1) vgl. Rainer Maria Rilke, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, hrsg.v. Ernst Zinn, 1948³, Bd.1, S. 203:

Der aber brach die Schale seines Schreckens
in Stücken ab...

oder Bd.1, S. 334:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe
wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und
höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl.

(2) C. Goll, Versteinte Tränen, S. 7

Mit dir ist die Sonne begraben
Der Mond - ertrunken im Teich der Tränen -
Geht nicht mehr auf solange ich lebe (1)

Iwan Goll:

Unserer Sehnsucht lange Karawane
Findet nie die Oase der Schatten und Nymphen!
Liebe versengt uns, Vögel des Schmerzes
Fressen immerzu unser Herz aus. (2)

Albert Ehrenstein:

Wie bin ich vorgespannt
Den Kohlenwagen meiner Trauer! (3)

Kletterte ich nicht an des Gebets Mastbaum
Nach fernem Himmel...? (4)

Die Versinnlichung des Abstrakten, wie hier in den letzten Beispielen, fehlt bei Else Lasker-Schüler fast vollkommen - ganz im Gegensatz zu ihrer frühen Lyrik!

Ausnahme ist zum Beispiel A I 219

Und trete singend durch das rostige Tor
Deiner Seligkeit.

Meist werden nur zwei sinnliche Ebenen verschränkt und - wie mit den Kompositametaphern - werden auch mit dieser Metaphernform starke Bildlichkeit und metaphorische Geschlossenheit erreicht.

B: A I 221 Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Zedern und Mandelbäume.

A I 233 Es blüht die Aster meines Mundes
Mit deiner Lippen Rittersporn.

D.h. jene Bedeutung, die die Metapher aufnimmt ("Leibes

-
- (1) C. Goll, Versteinte Tränen, S. 8
(2) Menschheitsdämmerung, S. 187
(3) a.a.O., S. 69
(4) a.a.O., S. 100

Steppe") wird durch den Kontext ausgeführt und erweitert ("Pflanze ich Zedern und Mandelbäume"). Vgl. auch die oben erwähnten Beispiele: C. Goll: "ertrunken im Teich der Tränen.." - Ehrenstein: "... vorgespannt den Kohlenwagen meiner Trauer" usf.

Es liegt aber im Wesen des genitivischen Verhältnisses, daß bisweilen - entgegen den grammatikalisch und semantisch eindeutigen Kompositametaphern - nicht entschieden werden kann, ob die Metapher sich mit einem genitivus appositionis oder einem genitivus possessivus verbindet.

B: A I 227 Ich bin ein Stern
In der blauen Wolke deines Angesichts.

Wenn mein Glanz in deinem Auge spielt,
Sind wir eine Welt.

"deines Angesichts" könnte ein genitivus appositionis sein, die ungewöhnliche Metapher der "blauen Wolke" wäre dann identisch mit dem "Angesicht" und fände eine frappante Entsprechung in Trakls "Unterwegs" (1),

"deines Angesichts" könnte aber ebenso gut ein genitivus possessivus sein, die "blaue Wolke" wäre dann eventuell eine Metapher für das "Auge", das in der folgenden Strophe genannt wird. In solcher Bedeutung erscheint sie jedenfalls in einem der späten Gedichte, vgl. A I 334

Wie einst wenn ich im Dunkel meines Herzens litt -
Da deine Augen beide: blaue Wolken.
Sie nahmen mich aus meinem Trübsinn mit.

(1) G. Trakl, Die Dichtungen, S. 100:

... Eine blaue Wolke
Ist dein Antlitz auf mich gesunken...

Die Adjektivmetapher

Wie das Adjektiv, spielt auch die Adjektivmetapher in der mittleren Lyrik eine, im Vergleich mit der frühen Lyrik, sehr geringe Rolle.

Eine Ausnahme bilden allerdings die Farbmataphern, die wir noch gesondert behandeln werden (s.S.161 ff.).

Schon aus der grammatikalisch untergeordneten Funktion des Adjektivs ließe sich verstehen, weshalb unter allen Metaphernarten die Adjektivmetapher die farbloseste bleibt und am wenigsten zur Verwandlung der 'Sache' beiträgt, der sie zugeordnet wird.

Darüberhinaus aber sind meist die Adjektive, die die Dichterin metaphorisch einsetzt, schon in der Umgangssprache so entgrenzt und vielseitig geworden, daß eine metaphorische Kraft kaum noch wirksam werden kann.

So zum Beispiel wird das in der Iaskerschen Lyrik häufig verwendete "süß" allgemein schon mit Substantiven aller Art verbunden, hat also längst seine ursprünglich rein sinnliche Qualitätsbedeutung (ein süßer Apfel) verloren und wirkt abgenützt und verbraucht.

Vgl. A I 177 Trotzendes Gold seine Stirn war,
 Süßer Todstrahl sein Haar

und A I 197 Wir wollen...

 Aus unseren Händen
 Süße Träumerei küssen.

A I 221 Ich bin Joseph und trage einen süßen Gürtel
 Um meine bunte Haut.

Meist werden die Adjektivmetaphern erst dann voll wirksam,

wenn ein Verbum ihre Bedeutung unterstützt und realisiert.

Zum Beispiel führt in A I 236

Und die seidige Nacht uns beiden
Tausendmal immer um den Hals geschlungen

erst die erweiterte Verbalmetapher "um den Hals geschlungen"

zur Verwandlung der "seidigen Nacht" in ein Halstuch. Die

Adjektivmetapher "seidig" allein würde diese Verwandlung

nicht leisten können - bereitet sie lediglich vor.

Auch in A I 221

Deine diamantenen Träume
Schneiden meine Adern auf

wird nur durch die Verbalmetapher "schneiden...auf" das

"diamanten" zu seiner eindeutigen und vollen metaphorischen

Entfaltung gebracht.

Exkurs 1 : Die Enallage

Wesentlich interessanter ist das, oft wie eine Adjektivmetapher wirkende, versetzte Beiwort: die Enallage.⁽¹⁾

Hugo Friedrich erwähnt sie unter der Hypallage - einer umfassenderen stilistischen Figur, in der nicht nur Adjektive, sondern ganze Satzteile vertauscht werden: "Das Verfahren... griff seit Rimbaud um sich und ist heute überall anzutreffen, weil es sich vorzüglich zur Herstellung irrealer Verschränkungen, aber auch zur Gewichtssteigerung des versetzten Wortes eignet." ⁽²⁾

Auf die (engere) Figur der Enallage hat Jean Gebser schon 1944 hingewiesen, sie unter anderem an Trakls "das blaue Lachen des Quells" ausführlich dargestellt und ihre Modernität erkannt: "Es ist nicht zuviel behauptet, wenn ich sage, daß mit einer Anwendung des Adjektivs, wie sie hier vorliegt, etwas gänzlich Neues in Erscheinung tritt ⁽³⁾... statt der bisherigen Bezugnahme des Eigenschaftswortes auf e i n Substantiv, hebt das Beiwort jetzt die Beziehungen zwischen den Dingen hervor und tritt nach allen Seiten wirkend auf" ⁽⁴⁾.

In A I 186 Eine schwarze Taube ist die Nacht
wird die erhöhte (hier zweifache) Leistungskraft des versetzten Adjektivs deutlich: zwar ist es rein grammatikalisch

(1) s. dazu: G.v.Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S.128

(2) H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 149

(3) Jean Gebser, Der grammatische Spiegel, Neue Denkformen im sprachlichen Ausdruck, Zürich 1944, S. 13

(4) a.a.O., S. 18

Der Nominalmetapher "Tauben" zugeordnet und entfaltet, da das Bezugswort konkret ist, hier schon einen Farbwert, der weit weniger überraschend wirkt, als jener, der dem substantivierten Infinitiv bei Trakl ("blaues Lachen") vorangesetzt ist. Dieser Farbwert stellt aber zugleich eine Verbindung zu einem zweiten Wort des Kontextes her, zur "Nacht", der er s i n n - g e m ä ß zugehört.

Wie oben, können wir in den meisten Fällen beobachten, daß derart verwendete Adjektive einerseits also ihre determinative, auf e i n Wort bezogene Funktion verlieren (genau wie es Gebser definierte!), auf der anderen Seite aber speziell - und damit verengen wir die Friedrichsche Charakterisierung dieser stilistischen Figur - das Ineinander von realer und metaphorischer Ebene vertiefen und steigern.

So wird in A I 237

Küsse mein Herz, meine rotpochende Erde

Die Appositionsmetapher "Erde" durch das adjektivisch verwendete und versetzte Partizip besonders eng an das "Herz" angeschlossen, als dessen eigentliches Attribut es erscheinen müßte. (1)

Deutlicher noch ist diese verfestigende und verbindende Kraft des versetzten Adjektivs in A I 211

(1) vgl. auch die Fresa: "Aber Deine glückseligen, blauen Pferde sind lauter wiehernde Erzengel..." (A II 389) - "... ich bat den Bischof, mit seinem rauschenden Bleistift ein Meer unter den Mond zu setzen." (A II 338)

Mein Herz liegt bloß,

Mein rot Fahrzeug
Pocht grausig

Entgegen dem oben angeführten, nicht unterbrochenen Nebeneinander von Bezugswort und Metapher ("Herz,... Erde"), stehen hier das "Herz" und seine Metapher schon so entfernt und durch prädikative Aussagen getrennt, daß erst das "rot" - unterstützt vom Verbum "pocht" (einer gleichsam verbalen Versetzung!) - das "Fahrzeug" als Metapher für das "Herz" kenntlich macht.

Manche Wortkonstellationen wirken zwar wie reine Enallagen, sind aber nicht auf die Versetzung eines *A d j e k t i v s* zurückzuführen. Zum Beispiel muß in A I 154

Aber meine Schultern heben sich, hochmütige Kuppeln
"hochmütig" von einer ursprünglich *a d v e r b i a l e n* Bestimmung zu "heben sich" abgeleitet werden. (1) Diese Ableitung wird durch umgekehrte Verhältnisse bestätigt, zum Beispiel durch A I 263

Zwischen uns sitzt dann der ehrwürdige Mond
Goldbehäbig im Lehnstuhl

Eine ursprünglich *a d j e k t i v i s c h e* Bestimmung: das übliche Epitheton ornans des Mondes (goldener Mond) wird versetzt und mit dem Adverb "behäbig" zu einer komplexeren *adverbialen* Bestimmung verschmolzen.

(1) vgl.a. wieder die Prosa: "Wie beide haben manchen Abend bei schweigender Dunkelheit zusammen auf der Veranda des Kaffeehauses gesessen." (A II 241) - statt: Wir beide haben... schweigend bei Dunkelheit ... gesessen...

Exkurs 2 : Die Farbadjektive

Da wir auf die Farben im einzelnen nicht eingehen werden, fügen wir hier einen kurzen Exkurs über die Verwendung der Farbadjektive ein, die eine besondere Rolle in Else Lasker-Schülers Werk spielen.

Wir verlassen damit die syntaktisch-grammatischen Untersuchungen und wenden uns einer reinen Bedeutungs- und Inhaltsuntersuchung zu. Selbstverständlich kann diese sich nicht auf die adjektivische "Farbmetapher" allein beschränken, sondern muß das Vorkommen aller Farbadjektive miteinbeziehen.

Die Bedeutung, die den Farben ganz allgemein in vielen dichterischen Werken zukommt, erklärt sich aus ihrer "Ambiguität": Reinhold Grimm unterscheidet drei **z u g l e i c h** wirksame Bedeutungsebenen in jeder Farbe: eine konkret-anschauliche oder malerische, eine psychologische und eine symbolische.⁽¹⁾ Der jeweilige Stellenwert des Farbwortes im Kontext entscheidet dann den Vorrang dieser oder jener Ebene.

Die zentralen Farben im Laskerschen Werk sind vor allem blau und golden - wie auch bei Trakl -, dann schwarz, rot und weiß (Grundfarben, die der Expressionismus nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Dichtung neu entdeckt und auswertet).

Diese Farben sind weder "sehr oft... reine Wortklischees"⁽²⁾,

(1) s. Reinhold Grimm, Untersuchungen zur poetischen Funktion der Farben, Diss. Erlangen 1957, S. 6

(2) Edeltrud Aker, Untersuchungen der Lyrik Else Lasker-Schülers, Diss. München 1956, S. 55

noch wird die sinnliche Farbermpfindung zugunsten einer symbolischen Bedeutung weitgehend aufgegeben - wie K.J. Höltinger meint (1) - vielmehr entfalten sie ihre Funktion vom Sinnlichen bis zum Metaphorischen und Symbolischen. Diese Aufächerung und Differenzierung der Farbe vollzieht sich aber wesentlich erst in der mittleren Lyrik. "Blau" zum Beispiel ist im ersten Lyrikband "Styx" von 1902 kaum verwendet, wird erst später zentrale Farbe.

Die Funktionen des Farbwortes:

1. Das Farbadjektiv beschreibt die konkrete, farbliche Erscheinung der äußeren Wirklichkeit: notiert optische Eindrücke.

B: A I 262 Dann lacht sie wie ein Apfel;
Im stahlblauen Auge sitzt der Schalk.

A I 231 Du es ist Nacht -
Wir wollen unsere Sehnsucht teilen
Und in die Goldgebilde blicken.

Neben dem Verbum "blicken" bestätigt die Angabe der "Nacht" die Sinnesqualität der (goldenen) Farbe: Nachtraum, in dem die Sterne aufleuchten.

In der (uns schon bekannten) V e r s e t z u n g des Farbwortes wird nicht sein Gehalt erweitert oder verändert, aber seine Funktion innerhalb des Textes: es ist nicht mehr nur deskriptiv, sondern zugleich kompositorisch wirksam. Die syntaktische Einheit: Farbwort - Farbträger zerbricht, das

(1) s. K.J. Höltinger, Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers, S. 69

Farbwort wird isoliert, bleibt aber in seiner sinnlichen Qualität jenem Wort des Kontextes verbunden, das als eigentlicher Farbträger identifiziert werden muß.

(Beispiele s.S. 158 ff.)

2. Das Farbwort wird emotional 'aufgeladen': es benennt und umschreibt sowohl die äußere Wirklichkeit in ihrer farblichen Erscheinung, wie seelisches Erleben.

B: A I 277 Gott, wie schwarz die Nacht war!
 Keine Sonne vermag mehr
 Ein Lächeln zu finden
 In meinem Angesicht.

A I 207 Ich fürchte mich
 Vor der schwarzen Erde.
 Wie soll ich fort?

Die konkret-farblichen Bestimmungen "schwarze Nacht" und "schwarze Erde" werden durch den Kontext ins Negative gezogen: "... wie schwarz...!" oder: "Ich fürchte mich vor...".

3. Die Farbworte verlieren gänzlich ihren deskriptiven Charakter, behalten aber trotzdem ihre sinnliche Qualität: die eben wird bewußt einer gänzlich anderen Farbqualität des Bezugswortes gegenübergestellt. Es sind jene "irrealen Farben,... die den Sachen nicht zukommen, um so mehr aber sie verfremden..." (1).

Gelegentlich spielt Else Lasker-Schüler zwar mit diesem "Verfremdungseffekt" (2), wie etwa in einem fiktiven Brief an

-
- (1) H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, S. 62
(2) Sicher aber nicht "als Erfüllung jener Baudelaireschen Wünsche: blaue Kresse, blaue Stute...", wie H. Friedrich allgemein kommentiert (a.a.O.).

Franz Marc: "Mein einziger Bruder. Ich dachte mit Entzücken an Dich gestern und heute schon den ganzen Tag. Die Zigeunerpferde, die Du meinem Kinde maltest, hat es mir zum Aufbewahren gegeben, und ich stellte die kostbare Karte neben das Bildnis des Königs von Montenegro... Unter seinen schwarzen Hämmeln ist ein grünes; Du Franz, mal' mir einen grünen Hammel. So was Ausgefallenes gibt es gar nicht mehr, außer ich." (A II 4o4) In der Lyrik aber kommt diese farbliche Verfremdung nur in einer ganz bestimmten Form vor, die sich unter die stilistische Figur eines Oxymorons ordnen läßt. Allgemein definiert als: Addition zweier gegensätzlicher Begriffe, ergibt sich für den Bereich der Farben: Addition zweier gegensätzlicher Farben. Voraussetzung für das 'Farboxymoron' ist aber, daß der Farbträger (das Bezugswort) eine sofort assoziierte, bestimmte Naturfarbe hat.

B: A I 197 Was soll ich tun,
Wenn du nicht da bist.

Von meinen Lidern
Tropft schwarzer Schnee.

Die frühere semantische Einheit von Farbträger und Farbattribut (durch die Wirklichkeit bestätigt!) ist hier in ihren Gegensatz umgeschlagen: die Wortbedeutungen verdichten zwar in dieser Spannung einerseits ihren farblichen Eigenwert, heben sich aber andererseits - scheinbar - auf. Das Oxymoron wird hier zu einem dichterischen Stilmittel, einen sprachlich anders nicht mehr zu erfassenden Erfahrungsreich (die Trauer) dichterisch sagbar zu machen.

4. Die Farbworte verlieren nicht nur ihren deskriptiven Charakter, sondern auch ihre sinnliche Qualität (soweit das möglich ist; allein die Nennung "blau" zum Beispiel wird immer schon, unabhängig vom Kontext, eine farbliche Vorstellung hervorrufen!). Sie steht nun a u c h bei Abstrakta oder Phänomenen, die außerhalb des Gesichtssinnes liegen.

B: A I 212 Rote Küsse malen deine Messer
Auf meine Brust -

A I 196 Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.

A I 217 Wie blühte ich gern süß empor
An deinem Herzen himmelblau -

A I 221 Ich wühle in deiner Brust unermüdlich
Nach den goldenen Freuden Pharaos.

A I 183 Aus goldenem Odem
Erschufen uns Himmel.

Rein theoretisch handelt es sich sowohl unter Punkt drei (S. 163 f.), als auch jetzt unter Punkt vier schon um Farbmataphern (1). Aber diese unter Punkt vier angeführten Farbmataphern haben in Laskerschen Werk einen relativ konstanten Ausdruckswert. Wir sprechen daher lieber von einer Farbsymbolik und nicht von einer Farbmataphorik. Zur Begründung s. Wellek-Warren: "Laßt sich das >Symbol< wesentlich vom >Bild<

-
- (1) Ihre zentrale Bedeutung für den Expressionismus im allgemeinen ist erst in letzterer Zeit erkannt und in zwei größeren Arbeiten dargelegt worden:
Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, Heidelberg 1954
Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: DVJS, Jg. 31, 1957
Leider divergieren die beiden Arbeiten im Terminologischen vollkommen!

oder der >Metapher< unterscheiden? In erster Linie wohl durch das wiederholte Vorkommen des >Symbols<." (1) D.h. genauer: das wiederholte Vorkommen des "Symbols" in einer annähernd ähnlichen Bedeutung.

Diese Farbsymbolik ist zum Teil rein subjektiver (persönlicher), zum Teil auch objektiver (konventioneller) Art. "Golden" zum Beispiel, das Else Lasker-Schüler äußerst häufig verwendet, ist allgemein Zeichen und Symbol für Kostbares etc. (das Goldene Zeitalter! Goldene Jugend!) und wird in diesem Sinne unter anderem auch von ihr eingesetzt.

Die Bedeutungen der beiden wichtigsten Farben: blau und golden nähern sich auf dieser Stufe der Farbsymbolik aneinander an und überschneiden sich sogar gelegentlich; beide umschreiben etwa: Heiliges, Reines, Gottnahes, Glückliches usw., lassen aber doch einen gewissen Wertunterschied erkennen. So schreibt Else Lasker-Schüler an Karl Kraus: "Wie sind Sie a n d e r s geworden - und waren eine blaue Pietät. Das ist mehr als eine goldene Majestät." (2)

"Blau" vor allem wird die symbolische Farbe des Künstlers, als dem Reinen und Gottnahen. Vgl. "Peter Baum ist ganz blau. Das heißt übersetzt: Er ist ein Dichter" (A II 238), oder über Franz Marc: "Der blaue Reiter ist gefallen, ein Großbiblischer, an dem der Duft Edens hing" (A I 270). - Es erinnert damit an ähnliche Aussagen Kandinskys. In seinem

(1) Wellek - Warren, Theorie der Literatur, S. 166
(2) Briefe, S. 41

Buch "Ueber das Geistige in der Kunst" nennt er blau "die typisch himmlische Farbe" und zitiert dazu einen Satz Kondakoffs, den er mit folgendem, zwar eigenmächtigen, aber für uns entscheidenden Kommentar versieht: "... les nymbes... sont dorés pour l'empereur et les prophètes (also für Menschen) et b l e u de ciel pour les personnages symboliques (also nur für geistig existierende Wesen)." (1)

Die oben angeführte Gliederung stellt nur einen Orientierungsversuch dar. Sie ist nicht auf die verschiedenen grammatikalischen Erscheinungen eingegangen (Farbe als Substantiv, Verb, Adverb) und nicht auf Ueberschneidungen der oben getrennt angegebenen Bedeutungen - die lassen sich, bei den Gedichtinterpretationen später, besser am Gesamttext eines Gedichts nachweisen.

(1) Kandinsky, a.a.O., Bern-Bümpliz 1959, S. 93

Die Verbm et apher

Hier übernimmt nun das Verbum die Verwandlung der 'Sache', der es zugeordnet wird.

B: A I 165 Alt ist der Mond geworden.
Die Nacht wird nicht mehr wach.

A I 183 Vögel werden Knospen an den Aesten,
Und Rosen flattern auf.

Es liegt aber im Wesen des Verbums, daß die Verbalmetapher die 'Sache' wesentlich weniger konkret verwandelt, sondern allgemeiner und vieldeutiger läßt.

Vgl. A I 231 Die Nacht ist eine weiche Rose
mit A I 246 Unsere schimmernden Nächte sind aufgeblüht
Beide Male ist zwar für die Metaphorisierung das Pflanzenreich gewählt, aber die zweite (verbale) Verwandlung deutet nur an, formt nicht genauer aus.

Aber auch hier können nun - das geschieht in den meisten Fällen - Ergänzungen, zum Beispiel präpositioneller Art, oder auch der Kontext die Verwandlung konkretisieren, steigern.

In A I 198 Aber dein Angesicht scheint
wird die äußerst unbestimmte Verbm et apher "scheinen" durch die vorhergehende Zeile eindeutig:

Gar keine Sonne ist mehr,
Aber dein Angesicht scheint.

Die Verwandlung des "Angesichts" in die "Sonne" wird zwar durch das Verbum angedeutet, durch den Kontext aber erst verengt und festgelegt.

So wird auch die sehr vage Vorstellung von Bienen oder Vögeln

in A I 227 Um mein Herz schwirren Träume
in das die Verbalmetapher "schwirren" die "Träume" zu ver-
wandeln ansetzt, erst durch die Weiterführung der Zeile kon-
kretisiert:

Um mein Herz schwirren Träume
Und wollen Süßigkeit.

Genährt sind Bienen.

Eine andere Form, die Verbalmetapher zu ergänzen und zu ent-
falten, stellt der angeschlossene Vergleich dar.

B: A I 183 Kommt das Licht mit dem Grün,
Schlummern wir;
Nur unsere Schultern spielen noch wie Falter.

A I 161 Seine Augen gehen und kommen
Wie schillernde Nilwellen.

Exkurs : Der Vergleich

Allgemein kann der Vergleich - in den grammatikalisch-syntaktischen Formen des "wie", "so - wie", "gleich" u.a. - an die verschiedensten Bezugsworte angeschlossen werden: an Substantive, Verben, Adjektive, Adverbien.

Die frühe Lyrik der Dichterin zeigt eine überstürzende Fülle von solchen "wie"-Vergleichen aller Art.

B: A I 17 Meine Lippen glühn
 Und meine Arme breiten sich aus wie Flammen!
 ...

 Granatäpfel prangen
 Heiss, wie die Lippen der Nacht!
 Rot, wie die Liebe der Nacht!
 Wie der Brand meiner Wangen..

 ...

 Heisse Winde stöhnen,
 Wie der Odem der Sehnsucht,
 Verheerend wie die Qual der Sehnsucht...

oder A I 114 ...
 Jäh schrien seine Lippen
 Wie der geöffnete Erdmund!
 ...

 Und wir griffen unsere Hände,
 Die verlöteten wie Ringe sich;
 ...

 Dann kam ein leuchtender Sommertag,
 Wie eine glückselige Mutter
 ...

In der mittleren Lyrik tritt der Vergleich fast ganz zurück. Wenn er noch eingesetzt wird, bleibt er hauptsächlich auf Verben und Verbmetaphern bezogen.

Er wird aber auch dann s p r a c h l i c h schon oft nicht mehr ausgedrückt, sondern nur noch lose angehängt, vgl. noch

einmal die schon erwähnten Beispiele (s.S. 106 f.):

A I 154 Aber meine Schultern heben sich, hochmütige
Kuppeln.

A I 257 Manchmal aber kam sie vom West:
Ein Wetter in Blitzfarben;

Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die in spätere Gedichtsammlungen aufgenommenen frühen Gedichte: sie zeigen zum Teil die konsequente Streichung aller Vergleiche, zugunsten reiner Metaphorisierung.

B: A I 146 Schlangenkühl steigt der Atem der Winde,
Wie Säulen aus blassen Ringen
Und fallen wieder.
...
Wie eine sanfte Farbe ist mein Bewegen -
...

lautet 1917 Schlangenkühl schnellt der Atem der Winde,
Säulen aus blassen Ringen sich auf
Und fallen wieder.
...
Eine sanfte Farbe ist mein Bewegen
...

In solchem Ausfall des "wie" sehen Hugo Friedrich, Jean Gebser, Gottfried Benn u.a. die Strukturwandlung der Sprache moderner Dichtung bezeugt. Wie immer man dies entscheidende Phänomen deuten mag - jedenfalls werden im Streichen oder gar nicht mehr Einsetzen des "wie" jene beiden Ebenen: die verglichene (also die Metapher) und die zu vergleichende (also die 'Sache') nicht mehr logisch voneinander geschieden, d.h. es werden gar keine verschiedenen Ebenen mehr anerkannt.

Vgl. etwa A I 194

Goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen

mit (dem fiktiven):

Wie goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen.

Im Vergleich bleiben die "goldenen Heiligenbilder" für sich existent, objektive Gegenstände einer Außenwelt, die (für die Dichterin) eine 'Ähnlichkeit' mit den "Augen" aufweisen, in der metaphorischen Form tritt an Stelle des Gegenübers von Vergleich und Vergleichsobjekt deren Ungeschiedenheit - sie werden identisch; in der Wirklichkeit nie vereinbar und immer getrennt, werden sie in der Sprache untrennbar verschmolzen - sind nur noch in dieser Verbindung vorhanden und haben als 'Realien' ihren Eigenwert verloren.

Als Zwischenform (ausgefunkteter Vergleich - Metapher) könnte man jene Beispiele A I 154 ("Aber meine Schultern heben sich, hochmütige Kuppeln") usf. anführen, in denen sich zwar der Uebergang von der einen Ebene zur anderen 'sprachlos' vollzieht, immerhin aber Satzzeichen noch diesen Uebergang markieren.

Dann unterbleiben auch diese Orientierungszeichen, die Identifikation hat den Vergleich restlos verdrängt und ersetzt.

B: A I 218 Immer muß ich wie der Sturm will,
Bin ein Meer ohne Strand.

Die Eigenart des Vergleichens (und damit zugleich die eines durchgehenden Metaphorisierens) könnte nicht anschaulicher beschrieben werden, als von Gottfried Benn. In seinen "Pro-

blemen der Lyrik" unternimmt er, die "vier Symptome" aufzuzählen, die ein modernes Gedicht **n i c h t** besitzen dürfe - darunter auch den Vergleich, den Benn mit folgenden Worten abtut: "Wie, oder wie wenn, oder es ist, **a**ls ob, das sind Hilfskonstruktionen, meistens Leerlauf. Mein Lied rollt wie Sonnengold - Die Sonne liegt auf dem Kupferdach wie Bronze-geschmeid - ... Die Liebe blüht wie eine Lilie -. Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es ver-gleicht, es ist keine primäre Setzung..., ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation." (1)

Nur müßten wir das gewaltige Wort vom "Bruch der Vision" für die sehr verhaltene und sanfte Lyrik der Lasker-Schüler abwandeln zu etwa: 'Bruch des Bildes' oder 'Bruch der einheitlichen, vollkommenen Verwandlung'.

Auch ist das diktatorische " **i m m e r** ein Bruch in der Vision", das Benn für Rilke selbst zurücknimmt ("nun gut, Rilke konnte das") durchaus allgemein nicht uneingeschränkt anzunehmen.

Es wird **i m m e r** entscheidend sein, in welchem Kontext der Vergleich erscheint - Benn zitiert ja absichtlich nur einzelne, herausgerissene und isolierte Zeilen! - und wie er dann ausgeführt, erweitert und realisiert wird. (2) In den

(1) G. Benn, Werke I, S. 504

(2) s.a. Ch. Grote, Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms, S. 221: "Art und Wirkung des Vergleichs wird... erst nach Stellenwert, Funktion und Einfluß innerhalb des ganzen Gedichts bewertet werden können."

großartigen und nun wirklich v i s i o n ä r e n Gedichten Georg Heyms zum Beispiel wird noch vielfach der Vergleich verwendet, ohne daß wir von einem "Bruch der Vision" sprechen könnten. Diese phantastischen und zum Teil äußerst plastischen Bilder und Vorstellungen, die er in seiner Sprache entwirft, lassen das "wie" vollkommen vergessen und unwichtig werden.

Anders bei Else Lasker-Schüler. Da ihre Metaphern und metaphorischen Bilder weder sehr lang und ausführlich, noch sehr exzentrisch sind, fällt das "wie" stärker ins Gewicht und kann wirklich einen "Bruch" in der metaphorischen Verwandlung bedeuten.

DIE FUNKTION DER METAPHERN

Wir versuchen nun zunächst an Hand dreier Worte (Himmel, Sonne, Rose) die Funktionen und Aufgaben der Metaphern ungefähr und vorläufig aufzuzeigen, später dann zu systematisieren (s.S. 194 ff.).

Wie bei den Farben (s.S.161 ff.) wählen wir die Form einer umfassenden Wortuntersuchung. So werden wir erkennen können, daß sich das teilweise sehr vage *metaphorische* Verfahren der Dichterin - Worte wie: unverständlich und unklar werden in unserer Untersuchung immer wiederkehren - aus ihrer Haltung, die sie der Sprache und den Worten gegenüber allgemein einnimmt, grundsätzlich verstehen und erklären läßt.

Anmerkung: Himmel, Sonne, Rose wurden von uns gewählt, weil sie *häufig* vorkommen, also eine breite Untersuchung ermöglichen. Während der Ausarbeitung ergab sich dann, daß sie als *Metaphern* (zumindest in einer ersten Bedeutung) gebräuchlich waren und (im Expressionismus) sind: durchaus nicht *alle* Iaskerschen Metaphern stehen in einer derartigen 'Metapherntradition'.

Oder in A I 227

In der Nacht schweb ich ruhlos am Himmel
Und werde nicht dunkel vom Schlaf.

Wird hier sogar die räumliche Angabe ("am Himmel") noch durch eine zeitliche ("in der Nacht") ergänzt, so wird doch kein Nachtbild, keine objektive Welt mehr beschrieben, wie noch in A I 50. Der Himmel steht nur noch für einen Raum, in dem die Bewegung des lyrischen Ich sich vollzieht und der in seiner Unendlichkeit das "ruhlose" und grenzenlose "Schweben" dieses Ich hervorhebt.

In dem Gedicht A I 172 (mit dem ursprünglichen Titel "Maria" und dem späteren, verdeutlichenderen "Marie von Nazareth") erscheint der Himmel nun *metaphorisiert* (fast personifiziert ⁽¹⁾), wird Gegenstand der Betrachtung, wie das Jesuskind und "die Schimmerblumen an den Hecken":

Träume, säume Marienmädchen -
Ueberall löscht der Rosenwind
Die schwarzen Sterne aus.
Wiege im Arme dein Seelchen.

Alle Kinder kommen auf Lämmern
Zotthotte geritten,
Gottlingchen sehen -

Und die vielen Schimmerblumen
An den Hecken -
Und den großen Himmel da
Im kurzen Blaukleide!

Nur wird er gleichsam der kindlichen Atmosphäre anverwandelt,
die das ganze Gedicht kennzeichnet und die sich auch gram-

(1) Personifikation: eine Form der Metapher, s. dazu:
G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 419

matikalisch in den Diminutiva ausprägt: "Mariennädchen" - "Seelchen" - "Gottlingchen". "Der große Himmel da im kurzen Blaukleide" wird in diesem Kontext zu einem Kind oder auch einer Puppe, ohne aber genauer bestimmt zu sein.

Noch stärker, auch selbständiger ist die Verwandlung des Himmels in A I 218

Der Himmel trägt im Wolkengürtel
Den gebogenen Mond.

Unter dem Sichelbild
Will ich in deiner Hand ruhn.

Seine Attribute: Wolken und Mond sind ganz in die Personifikation eingegangen. Seine Position über der Erde (d.h. seine Qualität des 'Oben') ergibt sich aus der folgenden Strophe: "Unter dem Sichelbild...".

Interessant ist für diese erste Gedichtstrophe eine Prosastelle aus dem "Prinzen von Theben": "Ich trage, seitdem ich in Jerusalem im Garten des reichen Kaufmanns bin, das heilige Kriegskleid meiner Heimat, im Gürtel den Dolch, der ist gebogen und unentwendbar, wie die Mondsichel." (A II 129) Sie könnte vielleicht auf die Entstehung des metaphorischen Bildes im Gedicht hinweisen. Die in der Prosa verstreuten, einzelnen Wirklichkeitselemente: "trage... Gürtel... Dolch... gebogen... wie die Mondsichel" werden zu Bildelementen und zwar durch die kühne Vertauschung der Subjekte ("Himmel" statt "ich"), die entsprechende Wortbildungen nach sich zieht (etwa: "Wolkengürtel"). (1)

(1) vgl. eine ähnliche Parallele; A I 166

Als Ort der Seligen und der Toten, wie er schon in der frühen Lyrik auftaucht (1), kehrt er wieder in A I 208

Immer weint nun
Vom Himmel deine Mutter,

Da ich mich schnitzte
Aus deinem Herzfleische

und wird in A I 199

So hell wie du,
Blühen die Sträucher im Himmel.

Engel pflücken sich dein Lächeln
Und schenken es den Kindern

zum "Garten des Jenseits" (A II 75) durch seine überraschend anmutende genaue 'Beschreibung' mit "blühenden Sträuchern".

Sind diese auch nur im Vergleich mit dem "du" genannt, so wird doch das Bild des Strauches in der folgenden Strophe noch leicht assoziiert, wenn es von den Engeln heißt: sie "pflücken sich dein Lächeln". Das "du" erscheint nun unter diese "Sträucher im Himmel" versetzt. Solche Identifikation ist aber nur schwebend vorhanden, ist nirgends deutlicher ausgeführt und greifbar.

Alle Räumlichkeit aber verliert der Himmel dann in den folgenden Beispielen. Er wird ganz zu einem Begriff von subjek-

Nun prägt in Sternen auf meine Leibessäule
Ein weinender Engel die Inschrift

mit A II 91: "... ich kann meine goldenen Gedanken nur prägen in Sternen und Zeichen in die Säule, die das Dach eines Vaterhauses trägt."

- (1) z.B. in A I 11, und hierin an eine altgewohnte Vorstellung anknüpft, vgl. Deutsches Wörterbuch, hrsg.v. Wilhelm und Jacob Grimm, Leipzig 1854 ff., Bd.4/2b, Sp.1338 "aufenthaltort der heiligen und der seligen, die wohnung der reinen seelen nach dem tode".

tiven Gefühlswerten und seelischen Qualitäten.

A I 196 Es ist nicht Tag und nicht Stern,
Ich kenne die Welt nicht mehr,
Nur dich - alles ist Himmel.

Im Untergang von "Tag" und "Stern", von "Welt" überhaupt wird der "Himmel" zum Inbegriff der Seligkeit und des Glücks.

Noch deutlicher in A I 179

Immerblau streut deine Stimme
Ueber den Weg;

Wo du erzählst, wird Himmel.

Bezeichnenderweise steht hier, wie oben schon in A I 196, der Himmel ohne Artikel; auch dies ist ein Hinweis auf sein völliges Abstraktwerden. Die Strophe "Wo du erzählst, wird Himmel" ist eigentlich nichts anderes, als eine Variation der vorhergehenden: "Immerblau streut deine Stimme über den Weg". Denn "Himmel" und "-blau" sind identisch.

Ihre Identität gründet sich zunächst einfach auf das visuelle Element der Farbe. Vgl. eine Prosastelle: "Eine Anzahl blaubekleideter Sommerkinder zogen singend an dem lauschenden Baum vorbei und die älteren Vögel belehrten die jungen, ein Stück Himmel sei zur Erde gefallen." (A II 741)

Darüberhinaus aber ergibt sie sich aus einer beiden Worten gemeinsamen symbolischen Qualität. Wie öfter in der Lyrik und Prosa der mittleren Zeit identische oder zumindest ähnliche Formulierungen wiederkehren - als gleichsam immer verfügbare und einsetzbare Sprachmosaik⁽¹⁾ -, so werden die

(1) so z.B. kehrt auch "Wo du erzählst, wird Himmel", leicht abgewandelt, in dem Prosastück "Franz Marc" (A I 270)

Zeilen "Immerblau streut..." in das Gedicht "Franz Werfel" (A I 249) als letzte Strophe und in genau demselben Wortlaut aufgenommen:

Immerblau streut seine Stimme
Ueber den Weg

(allein das Possesivpronomen unterscheidet sie!). Diese Parallele ist nur deshalb interessant, weil wir vom Gedicht über Werfel eine spätere Fassung besitzen, in der die Strophe folgendermaßen abgeändert ist:

Freude streut seine Stimme
Ueber den Weg.

"Immerblau" wird durch "Freude" ersetzt: "Freude" und "(Immer) blau" sind also identisch. (1)

Mit dieser Spätfassung ist uns nun für die beiden Worte "Himmel" und "Immerblau" ein ungefährer Weg zu ihrer Interpretation gewiesen. Nur ein ungefährer, denn weder "Immerblau" noch "Himmel" lassen sich einfach durch "Freude" ersetzen. Beide Worte haben neben diesem neuen, abstrakten Gehalt auch noch einen eigenen ("Immerblau" zum Beispiel ruft die Vorstellung der Farbe, einer Blume usf. hervor). Sie sind also vieldeutiger und zugleich konkreter als ihr abstrakter Ersatz.

Vollends subjektiv wird der Gebrauch des Wortes Himmel dann in A I 208 Ich hab in deinem Antlitz
Meinen Sternenhimmel ausgeträumt.

wieder: "Denn wo der blaue Reiter ging, schenkte er Himmel." s.a. eine negative, merkwürdig ähnliche Parallele in Trakls "An die Schwester" (Die Dichtungen, S.77): "Wo du gehst wird Herbst und Abend".

- (1) Besonders deutlich wird die Identität von positiven Gefühlswerten und blauer Farbe in Zusammensetzungen wie "seligblau" (A III 66) oder "glücklich-blau" (A III 56).

Auch hier gibt die rein grammatikalische Wendung erste Hinweise zur Interpretation. Das Possesivpronomen "meinen" schließt alle objektive Bedeutung des "Sternenhimmels" aus. Das Verbum der Zeile ("ausgeträumt") und die Aussagen der folgenden Strophen bestimmen ihn wiederum als (vergangenes) höchstes Glück oder höchste Seligkeit.

Die Metapher des Himmels für die (blauen) Augen gehört seit dem Barock zum festen lyrischen Vokabular der Dichter.

Ihre innere Einheit bildet das konkret-anschauliche Element der blauen Farbe - sie schlägt die Brücke von der Sachsphäre (Augen) zur Bildsphäre (Himmel), sie ist das tertium comparationis.

Die Vorstufe als Vergleich findet sich in der Prosa der Dichterin: "Sein hellblaues Auge blickte auf jeden der erwachten Brüder wie ein kalter Himmel" (A II 766) und - in einer wesentlich vieldeutigeren Form - in einem Gedicht von 1910:

A I 165 Unsere Augen sind halb geschlossen,
 Wie sterbende Himmel -

Alt ist der Mond geworden.
Die Nacht wird nicht mehr wach.

Zwar stiftet der Vergleich syntaktisch eine Analogie zwischen den "halb geschlossenen Augen" und den "sterbenden Himmeln" - beides Zeichen der Trauer ⁽¹⁾ und der erloschenen Liebe, von

(1) vgl. die fast kausale Auflösung in: "... ich fühle ein leichtes Brennen auf der Stirn, und meine Augen sind halb geschlossen. Ich bin grenzenlos traurig." (A II 61)

der das ganze Gedicht spricht ("Deine Küsse dunkeln... / Du hast mich nicht mehr lieb") - diese Analogie aber erschöpft sich nicht im tertium comparationis der (blauen) Farbe, sie ist fast irrational und kaum noch verständlich. (1)

Zudem wird im Kontext, der nochmals - nun objektiviert - den Tod der Liebe und die Trauer spiegelt: "Alt ist der Mond geworden / Die Nacht wird nicht mehr wach", Gestirn und Nacht aufgerufen. Und ihre Nennung aktiviert rückwirkend die 'kosmische' Bedeutung des Wortes "Himmel", sodaß mit ihm auch eine neue Reihe beginnen könnte: "sterbende Himmel" - "altgewordener Mond" - "nicht mehr erwachende Nacht".

In solchen Zeilen überlagern sich noch erfaßbare und nicht mehr erfaßbare Bedeutungsgehalte eines Wortes.

So auch in A I 158

Blau wird es in deinen Augen -
Aber warum zittert all mein Herz
Vor deinen Himmeln.

Nebel liegt auf meiner Wange
Und mein Herz beugt sich zum Untergange.

Die Metapher ist hier schon sehr aufgelöst und fast nicht mehr Metapher im stilistischen Sinne: nicht nur durch die weite Entfernung der beiden Worte "Augen" und "Himmel", die nur noch syntaktisch, durch die beiden kongruierenden Possessivpronomen "deinen" als aufeinander bezogen erkennbar sind, sondern auch durch das verbale "blau wird es...", das auf einen Vorgang hindeutet, nicht auf ein Sein. D.h. nicht eine

(1) Ähnlich in der unmittelbaren Gleichsetzung der Nominalmetapher: "... verschlossene Himmel hinter schweren Lidern sind seine Augen." (A II 468)

ursprüngliche Analogie zwischen "Augen" und "Himmel" besteht, erst der Vorgang des "Blauwerdens" schafft sie. Die "Himmel" sind hier wieder mehr als nur ein Farbanalogon! Eine Stelle aus dem "Konzert": "Eine Sternschnuppe, überraschend, taucht die Liebe unsichtbar in das willenlos verzauberte Herz. Eine Himmelsschnuppe! Der Tropfen eines zerbrochenen Himmels versüßt unser Blut und färbt unser Herz blau" (A II 612) könnte das "Blauwerden" als ein Aufbrechen der Liebe erklären, das sich in den Augen spiegelt und vor dem das lyrische Ich, schon bereit zum Untergang ("Nebel liegt... / Und mein Herz beugt sich dem Untergange") angstvoll zurückschreckt ("all mein Herz zittert"). (1)

Die "Himmel" wären dann eine Umschreibung dieses seelischen Geschehens.

Diese Definition aber bleibt nur ein tastender Versuch. Im Grunde stößt die logische Interpretation wieder an nicht mehr weiter Aussagbares.

Gänzlich unübersetzbar aber wird das Wort Himmel dann

in A I 219 Henne meine Augen nicht Verräterinnen
Da sie deine Himmel umschweben;

Ausdeutbar ist in etwa noch die Verbalmetapher "umschweben".

Sie beschwört das Bild der Falter als eine Metapher für die "Augen". (2) "Deine Himmel" aber???? Sind sie eine absolute

(1) Zum "Blauwerden" s.a. "Über immer war es die Liebe, die über seine Lippen kam - mein Herz ging blau auf unter den vielen lauschenden Herzen. Max Brod ist ein Liebesdichter." (A II 247)

(2) wie sie in A I 282 ausgeführt wird:
O, wie lustige Falter deine Augen sind

Metapher für: deine Augen??? Ist überhaupt noch Gegenständliches gemeint????

Verbalmetapher relativ schwach und farblos: eine "tanzende Sonne" oder "die Sonne tanzt" (in Abwandlungen wie "die tanzenden Sonnenstrahlen") - das sind abgegriffene, wenn nicht gar tote Metaphern unserer Sprache.

Personifiziert wird nun aber auch der "Morgen": schon in seinem "Kommen" setzt Verwandlung ein, 'Gestalt' aber wird er dann durch seine Attribute ("Dämmersteine in den Locken") und die plastische Gebärde des "Zuwinkens". Und in dieser zweiten Personifikation vollendet und realisiert sich neu jene der "Sonne". Nun treten sich figurenhafte der "Morgen" und seine von ihm befohlene "Sonne" gegenüber. (1)

In der mittleren Lyrik sind die Metaphorisierungen der Sonne nicht nur unbestimmter und weniger konkret, sondern ausgesprochen schwach und unanschaulich - vollziehen sie sich doch meist nur in einem Verbum. (2)

B: A I 184 Ich helfe der Sonne deine Schönheit malen
An allen Wänden der Häuser.

A I 277 Keine Sonne vermag mehr
Ein Lächeln zu finden
In meinem Angesicht.

"Malen" und "vermag... zu finden" reichen in keiner Weise

(1) vgl.a. A I 148

Und lächelnd taucht die Mondfrau in die Wolkenwellen
Die Personifizierung des Mondes geht aus von der Kompositametapher "Mondfrau" und wird realisiert durch "lächelnd" und "taucht".

Eine Sonnen-Parallele: ich "naschte ~~den~~ Goldstaub der Sonnenmama" (A I 76).

- (2) Die Metaphorisierungen (Personifizierungen) von Mond und Sternen dagegen werden nicht nur verbal gebildet, sie sind stärker und plastischer. Beispiele: A I 214, A I 287, A I 165, A I 267

mehr aus, die Sonne anschaulich, gar Person werden zu lassen. (Auch ist die "Sonne malt" kein sehr origineller Einfall!)

Als *M e t a p h e r* wird die Sonne vorwiegend für den Menschen (das DU) eingesetzt.

Noch nicht näher umschrieben und in ihrer eigentlichen Qualität bestimmt, steht sie in einem Gedicht von 1908:

A I 237 O du meine wilde Mitternachtssonne,
Küsse mein Herz, meine rotpochende Erde.

Du und lyrisches Ich sind einfach als Polarität (in den Appositionsmetaphern: "du... -sonne" / "mein Herz, meine.. Erde") genannt. Zudem ist das metaphorische Bild nicht einheitlich und geschlossen: die Realitätsebene durchbricht die metaphorische in den Worten

O du meine wilde Mitternachtssonne,
Küsse mein Herz, meine rotpochende Erde.

Schon stärker betont wird der 'Gehalt' der Sonne (d.h. der Wert, den sie als Metapher besitzen kann) in

A I 198 Gar keine Sonne ist mehr,
Aber dein Angesicht scheint. (1)

Und die Nacht ~~ist~~ ohne Wunder,
Du bist mein Schlummer.

In der Verneinung und Entwertung aller objektiven Welt wird das "du" zur Sonne: "dein Angesicht scheint", d.h. ist meine Sonne!

Ihre eigentliche Aussagekraft aber gewinnt die Metapher dann

(1) s.a. S. 168

in A I 182 Siehst du mich

Zwischen Himmel und Erde?
Nie ging einer über meinen Pfad.

Aber dein Antlitz wärmt meine Welt,
Von dir geht alles Blühen aus.

(Wie oben, in A I 198, aus "scheinen", so muß hier die Sonne als Metapher für das "du" - "Antlitz" und "Angesicht" stehen metonymisch für den ganzen Menschen! - aus der Verbalmetapher "wärmen" erschlossen werden.) Die Sonne ("du") bedeutet die Quelle allen Lebens ("wärmt" - "geht alles Blühen aus") auf der Erde ("Welt", d.h. lyrisches Ich) und in dieser lebenspendenden Kraft der Sonne liegt das tertium comparationis von Sonne und "du". (1)

(1) Interessante und wieder alte Parallelen zu dieser Sonnen-Mensch-Metaphorik finden sich im Grimmschen Wörterbuch zitiert (Bd.10/1, Sp.1625 und 1624):
Opitz: "was soll die sonne mir? ist sie doch meine sonne."
Goethe an Zelter, 28.II.1811: "nun, leben sie recht wohl, liebe sonne, und fahren sie fort zu erwärmen und zu erleuchten."

Die Rose

Im Gegensatz zu Himmel und Sonne erscheint die Rose, wie alle Pflanzen und Tiere in der mittleren Lyrik, fast nur metaphorisch. Also weder metaphorisiert, noch in einfacher "Nennung", wie zum Beispiel in einem der späten Gedichte aus dem "Konzert":

A I 323 Auf die jungen Rosensträucher
Fällt vom Himmel weicher Regen,
Und die Welt wird immer reicher.

O mein Gott mein, nur alleine,
Ich verdurste und verweine
In dem Segen.

Die "Rosen(sträucher)" gehören zur Natur ("Welt") - stehen stellvertretend für sie -, sind räumlich definiert ("Auf die ... fällt vom Himmel") und deutlich gegen das lyrische Ich abgesetzt: sie werden von Gott getränkt, während das lyrische Ich vergeblich eine Labung erwartet.

Als Metapher (bzw. noch Vergleich) für

1. Wangen und Lippen - ein uralter Topos der Sprache (1) - wird sie nur in der Laskerschen Prosa verwendet: "...Sage hatte Augen wie silberne Aehren und einen Malvenblütenmund, und wie Rosen glühten ihre Wangen." (A II 10) Nicht nur die Kostbarkeit bildet das tertium comparationis von "Wangen"

(1) vgl. das "Iohne Lied", V,15: "Deine Lippen sind wie Rosen". In der Barocklyrik sind "Rosenwange" und "Rosenmund" stehende, feste Formeln.
vgl.a. Eduard Mörikes "Hochzeitslied" (Sämtliche Werke, hrsg.v. H.G. Göpfert, München 1954, S.37):
Sie schläft. Der Wange Rosen beben,
Wir beide ahnen wohl, wovon;

und "Rosen", sondern vor allem auch ihre Farbe, die gerade in A II 10 besonders betont ist: das "glühten ihre Wangen" weist auf Feuer, auf Glut - auf r o t hin. (1)

In der Lyrik dagegen erscheint die Rosenmetapher in einer abstrakteren, doch ebenfalls nicht traditionslosen Bedeutung: für den Kuß. (2)

B: A I 197 Mein Herz holt sich
Von deinem Munde Rosen.

(Das "Herz" steht wieder metonymisch für das lyrische Ich!)

A I 215 Ich raube in den Nächten
Die Rosen deines Mundes,
Daß keine Weibin Trinken findet.

Nur wird in diesem zweiten Beispiel die Einheit der metaphorischen Aussage ("Ich raube... die Rosen deines Mundes") durch die sich anschließende, dritte Zeile gestört, denn "Trinken finden" beschwärt - wenn auch ganz vage - eine neue metaphorische Sphäre (der "Mund" wird gleichsam zu einem Brunnen), die die erste überlagert.

Interessanter erscheint uns dann die Rose als Metapher für 2. Blut (reine Farbanalogie!) - eine Metapher, die speziell im Expressionismus zu einem beherrschenden Topos wird. (3)

(1) vgl. die (blaue) Farbanalogie bei der Himmel-Augen-Metaphorik auf S. 182

(2) vgl. Grimmsches Wörterbuch, Bd.8, Sp.1179: "wie der mund als rose aufgefasst wird, so auch seine functionen, die worte, die ihm entblühen, das lachen, der kusz..."

(3) wenn auch schon früher nachweisbar, vgl. Friedrich Spee:
Die Stirn ist ihm besteecket
mit roten Blümelein.

(in: Grimmsches Wörterbuch, Bd.8, Sp.1178)

Vgl. Georg Heym

Ein Falter kommt die Schlucht herab. Er ruht
Auf Blumen. Und er senkt sich müd
Der Wunde zu, dem großen Kelch von Blut,
Der wie die Sammetrose dunkel glüht. (1)

Oder die typisch expressionistische Nachdichtung Paul Zechs
von Rimbauds "Le Dormeur du Val":

Aus der zerschossenen Seite quillt es rot heraus
wie wenn die Hände, die verkrampften, einen Strauß
taufrisch geschnittener Rosen halten. (2)

Eindeutig ist diese zweite Funktion der Rosenmetapher nur
in dem Laskerschen Prosastück "Das heilige Abendmahl": "Das
gelbe, bittere Hopfengetränk in deinem Glase, Arib, verwand-
elte sich in verhaltenes, glühendes Blut. Arib, du hebst die
Schale an deine harten Lippen und trankst, reichtest dann das
Rosenblut Gottes unserm holden Spielgefährten..." (A II 671).

In der Lyrik wird sie reines Schmuckelement oder gar nicht
mehr genau bestimmbar.

B: A I 189

O deines Blutes Rosen
Durchtränken sanft den Tod.

Die "Rosen" sind eindeutig **N o m i n a t i v** des Satzes,
werden aber nur **s y n t a k t i s c h**, nicht semantisch als

(1) Georg Heym, Die Dichtungen, München 1922, S. 24

(2) Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud, Deutsche
Nachdichtung von Paul Zech, München 1963, S. 35
vgl.a. die wesentlich einfachere und unmetaphorische
Stelle aus Rimbauds Gedicht:

Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.
(aus: Arthur Rimbaud, Sämtliche Dichtungen, Heidelberg
1955, S. 64)

Subjekt anerkannt. Denn "durchtränken" ist pluralische Verbform, schließt sich also grammatikalisch an die "Rosen" an, kann sich sinngemäß aber nur auf "Blut" beziehen ("Blut" aber ist grammatikalisch ein genitivus appositionis!). Die "Rosen"-Metapher stellt gleichsam nur ein schmückendes Attribut dar. Sie wird nicht realisiert. (Realisiert würde die Zeile lauten müssen: "O deines Blutes Rosen" durchblühen...)

Mehrdeutig, ja vollkommen unklar ist die Metapher in den folgenden Zeilen:

A I 188 Mein Herz scheint hell
Vom Rosenblut der Hecken.

"Rosenblut": ist das Blut der Rosen an den Hecken gemeint oder - parallel zu Formulierungen wie "Rosenwange", "Rosenmund", "Rosenblut" (A II 671) - das r o t e B l u t der Hecken? D.h. liegt hier überhaupt noch eine Metapher vor??? Aber nicht nur die Metapher (?), die ganze Strophe bleibt eigentlich unverständlich, sie wirkt wie ein 'sinnloses' Klangspiel:

Mein Herz scheint hell
Vom Rosenblut der Hecken.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Aufgaben der Metaphern in der mittleren Lyrik lassen sich nun, auf Grund der vorgeführten Analysen (und unserer Kenntnis der gesamten Laskerschen Metaphorik), folgendermaßen systematisieren:

1. Sie haben schmückende Funktion, sind von spielerischem Charakter, tragen jedenfalls keine Sinnaussage, und sind kaum näher zu erklären.

B: A I 189 O deines Blutes Rosen
Durchtränken sanft den Tod. (1)

2. Sie konkretisieren Abstrakta. Die verwendeten Metaphern entstammen vorwiegend einem Natur- und Sachbereich.

B: A I 215 Ich raube in den Nächten
Die Rosen deines Mundes,
Daß keine Weibin Trinken findet. (2)

A I 154 Hißt der Mondturm die Dunkelheit - (3)

A I 188 Um deine Lippen blüht noch jung
Der Trotz dunkelrot

Abstrakta (besonders Abend und Morgen, Tag und Nacht, Träume etc.) können aber auch "beseelt" werden, oft im Sinne einer Personifikation.

B: A I 168 Die Nacht ist eine Stiefkönigin.

A I 236 Alle Träume lauschen gebannt hinter den Hecken

3. Sie "beseelen" und personifizieren den Kosmos und die Ge-

(1) s. dazu: S. 192 f.

(2) s. dazu: S. 191

(3) Die "Dunkelheit" wird zu einem Fahmentuch.

stirne. Die verwendeten Metaphern sind - wie oben bei den "beseelten" Abstrakta - hauptsächlich (ihrer Aufgabe entsprechend) dem menschlichen Bereich entnommen.

B: A I 218 Der Himmel trägt im Wolkengürtel
Den gebogenen Mond. (1)

A I 165 Alt ist der Mond geworden.

A I 263 Zwischen uns sitzt dann der ehrwürdige Mond
Goldbehäbig im Lehnstuhl
Und versöhnt uns mit der Welt.

A I 287 Greise sind die Sterne geworden...

A I 214 Früher war eine große Frömmigkeit am Himmel
Gaben sich die Sterne die Bibel zu lesen.

Diese Metaphorisierungen lassen sich zum Teil in der Welt-Erfassung der Dichterin begründen: vor allem Mond und Sterne gelten ihr als Gefährten des Menschen und als lebendig; vgl. "Ich fühle mich so eins mit der Welt und ihren Vorgängen; noch heute besuchen mich allabendlich die Sterne und der Mond, mein goldener Oheim!... Ehre bereitet er mir, senkt er das goldene Haupt, gerade über meinem neuerstandenen Vers. Sind wir bisweilen auch, wie eben bei Verwandten üblich, nicht derselben Meinung, so durchleuchtet er doch meinen Gedanken magisch immerdar... Leser, du lächelst wieder so wohlwollend, wie der beherrschte Lesende über den Dichter heimlich zu lächeln pflegt... "Excüse"; es schellt: - der Mond!..." (A III 127).

Zum Teil aber sind sie nur aus dem Gedicht heraus verständlich: sie übernehmen die Funktion einer Spiegelung bestimm-

(1) s. dazu: S. 178

ter Gedichtinhalte. So zum Beispiel spiegelt die Zeile "Alt ist der Mond geworden" die zentrale Thematik des Gedichts "Ich bin traurig" (A I 165): das Erlöschen einer Liebe. (1)

4. Und nun nennen wir die zentrale und wichtigste Aufgabe der Metaphern: sie entpersonalisieren den Menschen, vor allem lyrisches Ich und Du, um - nun metaphorisch - ihre Gefühle, ihr Sein und Handeln, ihr Verhältnis zueinander usw. darzustellen.

Die hier verwendeten Metaphern zielen auf Entsubjektivierung und lassen sich ordnen und zusammenfassen in: kosmische Metaphern, Naturmetaphern, kirchlich-religiöse Metaphern und Wertmetaphern.

Kosmische Metaphorik

- B: A I 158 Blau wird es in deinen Augen -
Aber warum zittert all mein Herz
Vor deinen Himmeln. (2)
- A I 237 O du meine wilde Mitternachtssonne (3)
- A I 182 Aber dein Antlitz wärmt meine Welt,
Von dir geht alles Blühen aus. (4)
- A I 227 Ich bin ein Stern
In der blauen Wolke deines Angesichts.
- A I 160 ... unzählige Sterne meines Herzens
Vergolden deinen Blutspiegel.

(1) s. dazu: S. 241 ff.
(2) s. dazu: S. 183 f.
(3) s. dazu: S. 188
(4) s. dazu: S. 189

Naturmetaphorik

(Naturerscheinungen, Pflanzen und Tiere)

- B: A I 180 ... dein Herz ist ein Wirbelwind
- A I 227 Und würden entschlummern verzückt -
Aber deine Brauen sind Unwetter.
- A I 217 Wie blühte ich gern süß empor
An deinem Herzen himmelblau -
- A I 241 O, deine süßen Augen
Sind meine Lieblingsblumen.
- A I 210 Ich schenkte dir die Blüte
Meines Leibes
- A I 282 O, wie lustige Falter deine Augen sind
- A I 165 Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.
- A I 226 Einmal möchte ich mit meiner ziellosen Hand
Ueber dein Gesicht fassen,

Oder eine Eidechse über deine Lippen
Liebentlang mich kräuseln.

Diese Naturmetaphorik kann zum Teil von ausgesprochen exotischem Charakter sein.

- B: A I 216 O du Süßgeliebter,
Dein Angesicht ist mein Palmengarten
Deine Augen sind schimmernde Nile
Lässig um meinen Tanz.

Kirchlich-religiöse Metaphorik

- B: A I 196 o, du mein Tempel,
Meine Gebete erschrecken dich;
- A I 194 Immer feiern wir Himmelfahrt
Und viel, viel Schimmer.

Goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen.

A I 242 Und mein Herz wird ein Weinbecken,
Besterne dich mit meinem Blut;

Wertmetaphorik

B: A I 257 Ihr Angesicht war aus Mondstein

A I 161 Pharao ist von Gold

A I 209 Find dann einmal morgens
Nur noch meine Kniee,
Zwei gelbe Skarabäen für eines Kaisers Ring-

Verwiesen sei hier auf die beiden Grund- und Gegenbegriffe der "Entseelung" und der "Beseelung", mit denen Hermann Fonges die Leistung der Metaphern zu unterscheiden sucht. (1)

"Beseelung" und "Entseelung" sind für ihn dichterische Verfahrenswesen, die zwei polaren dichterischen Haltungen zugehören, dem Typ "mythischer Einbildungskraft, welche die Persönlichkeit auf die äußere Welt der Dinge projiziert, die Natur beseelt und belebt, und dem entgegengesetzten Typ der Einbildungskraft, der seinen Weg in das Fremde einführt, der sich selbst entseelt und entsubjektiviert." (2)

Nach dieser Unterscheidung wurde Else Lasker-Schüler in der mittleren Lyrik v o r w i e g e n d zum zweiten Typ, dem "entseelenden", gehören - erst in ihrem späten Werk wird dann auch die Natur umfassender "beseelt", verwirklicht die Dichterin dann auch die andere der beiden polaren Haltungen.

(1) Diese beiden Begriffe verwendet er in seinem Buch "Das Bild in der Dichtung", Bd.1, 1960², vor allem im Kapitel "Beseelung" (S. 175 ff.).

(2) Wellek - Warren, Theorie der Literatur, S. 181

Diese von uns nun systematisierten und gesondert aufgeschlüsselten Aufgaben der Metaphern können sich manchmal in einer Metapher (einem metaphorischen Bild) überschneiden (wie zum Beispiel in A I 165, s. dazu: S.182 f.) - es ergeben sich dann komplizierte Ueberlagerungen - oft aber kann auch die Aufgabe der Metapher (des metaphorischen Bildes) nur ungefähr erahnt werden. In beiden Fällen wird erst eine genaue Textinterpretation des gesamten Gedichts, in dem die Metapher erscheint, endgültige Aussagen (oder auch nicht!) ermöglichen (s. letztes Kapitel).

K A P I T E L IV

T H E M E N U N D A U F B A U D E R G E D I C H T E

Das lyrische Werk der mittleren Zeit läßt sich in drei Gruppen ordnen:

1. Die 'lyrischen Porträts'. Man könnte sie als 'Miniaturbeschreibungen' bedeutender, zum Teil nur damals bedeutender und heute vergessener Künstler charakterisieren, die Else Lasker-Schüler nahe standen. Nur darf das Wort 'Beschreibung' (oder auch 'Porträt') nicht die Vorstellung erwecken, in diesen Gedichten würde die objektive, äußere Erscheinung des Künstlers dargestellt oder gar seine Biographie - sie versuchen, sein Wesen und Tun zu bestimmen.

Schon durch ihre Titel setzen sich diese Porträtgedichte von allen anderen Gedichten ab: die Titel nennen den Namen des Künstlers, nennen also das Objekt der Gedichtaussage - sind Themaangaben (B: "Richard Dehmel", "Franz Marc").

2. Gedichte, die sich auf der Polarität von lyrischem Ich und einem angesprochenen Du aufbauen und ihr gegenseitiges Verhältnis darstellen.

Hier sind die Titel in den wenigsten Fällen - wie auch in der dritten (noch folgenden) Gruppe - Themaangaben. Entweder fungieren sie bereits als die erste Zeile des Gedichts (s. dazu auch S. 108, Anm. 1), sind also ganz in den lyrischen Prozess mit hineingenommen (B: A I 203), oder sind verschlüsselt-

te Widmungen (B: A I 204), oder sind ungefähre Stimmungsangaben, die keine aufschließende Auskunft über den Inhalt des Gedichts geben (B: A I 165).

3. Gedichte, die reine "Ich"-Aussage sind und von Weltflucht oder Einsamkeit sprechen.

Diese Unterteilung gewinnen wir also nicht auf Grund formaler Unterschiede - sie ergibt sich allein aus der Verschiedenartigkeit der (schon knapp skizzierten) Themen u n d den variierenden Grundhaltungen des lyrischen Ich, für die Wolfgang Kayser grundsätzlich drei Möglichkeiten angibt:

1. "Lyrisches Nennen: ... das Ich steht einem >Es<, einem >Seienden< gegenüber, erfäßt es und sagt es."
2. "Lyrisches Ansprechen: ... hier bleiben seelische und gegenständliche Sphäre nicht getrennt gegenüber, sondern wirken aufeinander, entfalten sich in der Begegnung, die Gegenständlichkeit wird zum >Du<."
3. "Liedhaftes Sprechen: ... Hier gibt es keine gegenüberstehende und auf das Ich wirkende Gegenständlichkeit mehr, hier verschmelzen beide völlig miteinander... Die lyrische Kundgabe ist die einfache Selbstaussprache der gestimmten Innerlichkeit oder inneren Gestimmtheit." (1)

Diese drei Stufen sind in den drei Gruppen unserer Gliederung ausgeprägt.

Das "lyrische Nennen" verwirklichen die Porträtgedichte. Nur

(1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 339

ist das von Kayser genannte "Es" immer eine Person: der Künstler, und erscheint infolgedessen als "Er" oder "Sie".

B: A I 247 St. Peter Hille

war eine Welt,
Meteor stieß er von sich.

Ausnahmen sind die frühen Porträtgedichte "Kete Parsenow" und "Albert Heine - Herodes V. Aufzug" (A I 173 und A I 250). In beiden Gedichten ist das "Sie" bzw. "Er" durch die persönliche Anrede ersetzt.

Die zweite Gedichtgruppe unserer Dreiteilung verwirklicht das "lyrische Ansprechen". Auch hier aber meint das "Du" fast nie eine "Gegenständlichkeit" der Welt (etwa die Natur, wie zum Beispiel in Goethes "An den Mond"), sondern fast ausschließlich ein menschliches Du. Welches Du, wird vom lyrischen Text her meist nicht eindeutig, oft aber weist sein verschlüsselter Titel oder die Widmung des Gedichts dieses Du näher aus. (So zum Beispiel in dem Gedicht "Giselheer dem Knaben" (AI206) - "Giselheer" nannte die Dichterin Gottfried Benn.) Diese Identifizierung bleibt übrigens für den lyrischen Text selbst vollkommen gleichgültig. Wichtig ist nur, daß dies Ansprechen ("Du") dem Gedicht den Ton der Nähe und Unmittelbarkeit verleiht - mag das angesprochene Du auch noch so imaginär bleiben.

B: A I 198 An den Ritter

Gar keine Sonne ist mehr,
Aber dein Angesicht scheint.

Und die Nacht ohne Wunder,
Du bist mein Schlummer.

Dein Auge zuckt wie Sternschnuppe -
Immer wünsche ich mir etwas.

Lauter Gold ist dein Lachen,
Mein Herz tanzt in den Himmel.

Wenn eine Wolke kommt -
Sterbe ich.

Ausnahmen sind einige wenige Gedichte, in denen dies Du aus seiner Anonymität heraustritt und namentlich - innerhalb des lyrischen Textes - genannt wird. Zum Beispiel "Gott" in dem Gedicht "O Gott" (A I 214) oder die "Mutter" in dem Gedicht "Mutter" (A I 276).

Die dritte und letzte Gruppe: Gedichte der reinen "Ich"-Aussage, also des "liedhaften Sprechens", ist sehr klein.

B: A I 154 Ankunft

Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt.
Weiter führt kein Strahl.
Hinter mir laß ich die Welt,
Fliegen die Sterne auf: Goldene Vögel.

Hißt der Mondturm die Dunkelheit -
... O, wie mich leise eine süße Weise betönt...
Aber meine Schultern heben sich, hochmütige
kuppeln.

Die Lyrik der mittleren Zeit setzt sich also nicht mit der "Welt" und ihren Phänomenen auseinander - ihre Thematik ist allein der Mensch, das Ich, sein Herz und seine Gefühle. Diese zentrale Thematik veranlaßte Kurt Pinthus Gedichte von Else Lasker-Schüler in seine expressionistische Anthologie aufzunehmen. In seiner Einleitung zur "Menschheitsdämmerung" von 1919 schrieb er: "Gegen zwei Dichter allerdings könnte man einwenden, daß sie jenseits dieser Generation stehen. Aber Else Lasker-Schüler läßt als erste den Menschen ganz

Herz sein - und dehnt dennoch dies Herz bis zu den Sternen und zu allen Buntheiten des Ostens..." (1).

Wir konzentrieren die Untersuchung nun auf die erste und die zweite Gedichtgruppe und suchen an Hand genauer Interpretationen einzelner Gedichte die Art ihres Aufbaus zu erfassen. Die Gedichte der dritten Gruppe mit den Themen der Weltüberwindung (A I 154), der Weltflucht (A I 222) und der Gottsuche (A I 167) - Themen, die erst im späten Werk der Dichterin zentral werden und die eigenen Lebensprobleme nach Flucht und Emigration umschreiben - lassen wir außer Acht, da sie als Gruppe zu schmal sind, zudem ähnlichen Aufbaugesetzen wie die Gedichte der ersten beiden Gruppen unterworfen sind.

(1) Menschheitsdämmerung, S. 25

Der zweite Dichter, dessen Aufnahme Kurt Pinthus glaubte verteidigen zu müssen, war Theodor Däubler.

DIE ERSTE GEDICHTGRUPPE
(Die lyrischen Porträts)

Die ersten lyrischen Porträts "Herodes V. Aufzug" (A I 250) und "Kete Parsenow" (A I 173) werden 1908 und 1910 unter den Titeln "Albert Heine - Herodes V. Aufzug" und "Die Königin" gedruckt.

Dann - 1913 - erscheinen in einem Sammelband von kurzen Prosastücken "Gesichte", neben den Essays "Herwarth Walden", "Peter Hille", "Oskar Kokoschka" u.a., die Gedichte "Franz Werfel" (A I 249), "Karl Vogt" (A I 251) und "Paul Zech" (A I 252) - sie sind also vom Thematischen her der Prosa eingegliedert und zugeordnet.

Der Großteil der Porträtgedichte entsteht aber erst zwischen 1913 und 1920 und wird in die "Gesammelten Gedichte" von 1917 und 1920 aufgenommen.

Nach der Ausgabe von Friedhelm Kemp erscheinen nach 1920 noch "Und der Paul Graetz" und "Carl Sonnenschein" (A I 266 und A I 272) - Gedichte, die sich formal schon stark von allen anderen absetzen, da sie Endreim und größere Strophenform haben; aus Margarete Kuppers Arbeit (1) geht aber hervor, daß sogar noch bis 1924/25 einige Porträtgedichte geschrieben und publiziert worden sind.

Trotzdem läßt sich sagen, daß mit dem Jahr 1920 die reiche Produktion d i e s e r Gedichte abgeschlossen ist.

Kein zweiter Lyriker der expressionistischen Generation hat

(1) Titelangabe s.S.45, Anm.1

eine solche Fülle von Porträtgedichten hinterlassen.

Gottfried Benn schrieb einige wenige, so über Chopin und Nietzsche: "Chopin" (1) und "Turin" (2), auch Hermann Kasack und Kurt Schwitters (3), aber sie bleiben Randerscheinungen innerhalb des lyrischen Gesamtwerks. Einzig in Stefan Georges Werk - einer anderen Literaturphase und -richtung angehörend - nehmen Porträtgedichte (zeitgenössische und historische) einen ähnlich breiten Raum ein. Vgl. etwa im "Jahr der Seele": "W.L.", "P.G.", "M.L." (4) usf. Sie erfüllen in seinem Werk aber eine ganz bestimmte Funktion - sind "Gedenktafeln" oder "Urbilder" (5).

(1) G. Benn, Werke III, S. 188

(2) a.a.O., S. 177

(3) s. Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 246 und S. 283 f.

(4) Stefan George, Das Jahr der Seele, Berlin 1921, S. 76 ff. Gemeint sind: Wacław Lieder, Paul Gérardy und Melchior Lechter.

(5) s. Friedrich Gundolf, George, Berlin 1921, S. 46

A I 248 Richard Dehmel

!

Aderlaß und Transfusion zugleich;
Blutgabe deinem Herzen geschenkt.

Ein finsterer Pflanze ist er,
Dunkel fällt sein Korn und brüllt auf.

Immer Zickzack durch sein Gesicht,
Schwarzer Blitz.

Ueber ihm steht der Mond doppelt vergrößert.

Dies frühe Porträtgedicht von 1913 zeigt gar keinen Handlungsablauf, sondern nur eine Summation einzelner, vollkommen isolierter Aussagen, die den Dichter charakterisieren sollen und von überwiegend statischer Natur sind: die Verben fallen entweder ganz aus oder sind (Zeile vier ausgenommen) reine Zustandsverben: "ist" - "steht... vergrößert".

Die asyndetische Reihung (s.S.89 ff.) ist hier nun wirklich d e r angemessene Sprachleib des Gedichts.

Wird die Gesamtcharakteristik des Dichters auch von 'düsteren' Worten geprägt und getragen ("... finsterer Pflanze..." / "Dunkel fällt sein Korn..." / "Schwarzer Blitz"), und dadurch relativ einheitlich, so bleiben die einzelnen Strophen doch vage und undeutlich.

Die zweite Strophe greift in der ersten Zeile die an den biblischen Simeon erinnernde Nominalmetapher des "Pflanzers" auf; unklar bleibt nun, ob die nächste Zeile einfach eine spielerische Erweiterung dieser gewählten Metapher darstellt oder ob etwa "sein Korn" als absolute Metapher für das dichterische Werk Dehmels steht.

Die dritte Strophe scheint auf die Zerrissenheit des Dichters

hinzuweisen; das Oxymoron "schwarzer Blitz" ist eine gleichsam ins Farbliche übertragene Apposition des "Zickzack".

Die vierte Strophe: der Mond, als der besondere Freund und Gefährte des Dichters ⁽¹⁾, scheint über diesem 'düsteren' Dichter seine hütende, behütende Funktion zu verdoppeln ("steht doppelt vergrößert!").

Die erste Strophe aber?

Ordnen sich ab Strophe zwei die Aussagen eindeutig auf den Dichter (Dehmel) hin: "er" - "sein Korn" - "über sein Gesicht" - "über ihm", so fehlt der ersten Strophe ein Zentrum, um das sich die rein substantivischen Nennungen gruppieren könnten.

Erste Möglichkeit: man bezieht "Aderlaß und Transfusion zugleich" auf die Überschrift, setzt sie also Prädikatsnomen gleich (Richard Dehmel ist "Aderlaß und..."). Dieser Auslegung widersprechen aber alle anderen lyrischen Porträtgedichte: außer in dem aphoristisch kurzen "St. Peter Hille" (A I 247) wird in keinem anderen mehr der Titel (d.h. der Name) derart in das Gedicht selbst mit einbezogen.

Eine zweite, wahrscheinlichere Möglichkeit bietet sich an Hand folgender Stelle aus dem Prosaband "Mein Herz" von 1912 an:
"Richard Dehmels Gedichte fließen wie Blut, jedes ein Aderlaß

(1) vgl. A III 127 auf S. 195

oder A I 315

Zwischen Winternächten liegen meine Träume
Aufbewahrt im Mond, der mich betreut -

oder A I 338

Und glaube unserm Monde, Gott,
Denn er umhüllte mich mit Schein,
Als wär ich hilflos noch und klein,
- Ein Flämmchen Seele.

und eine Transfusion zugleich." (A II 384) Die entscheidenden Worte werden hier fast wörtlich wiederholt, nun aber auf die G e d i c h t e, nicht ihren V e r f a s s e r bezogen. Die erste Zeile unseres Gedichts könnte also auch ein nachlässig montiertes Prosastück ohne Kopf sein.

Eine weitere Schwierigkeit bereitet dann die zweite Zeile: "Blutgabe deinem Herzen geschenkt". Welchem Herzen? Für die Interpretation des "dein" ergeben sich drei (abstrakte) Möglichkeiten.

Die Dichterin könnte sich selbst meinen. Ein solches sich selbst Anreden (und damit Objektivieren) findet sich aber in keinem einzigen anderen Gedicht wieder und ist auch unwahrscheinlich!

Oder: "dein" richtet sich an eine dritte Person (den Leser - den Hörer) - aber auch ein derartiges Anreden und aus dem Gedicht gleichsam Heraustreten erscheint sonst nie!

Oder: "dein" bezieht sich auf den Dichter (Dehmel). "Aderlaß und Transfusion" sind "Blutgabe" für uns (die Leser). Daß du (Dehmel) dich so verströmen darfst, ist "deinem Herzen geschenkt". Diese Interpretation ist die annehmbarste, obgleich der Perspektivenwechsel vom "dein" der ersten Strophe zum "er" der folgenden Strophen merkwürdig bleibt.

Zerfällt das Gedicht in Form und Inhalt also sowieso schon in lauter Einzelteile, so erhöhen diese Unklarheiten und Vieldeutigkeiten noch seinen zufälligen und summierenden Charakter. Einheit liegt allein in der Konzentration der Aussagen

auf den Dichter Dehmel, und eine Einheit ganz anderer Art
(jedenfalls ab Strophe zwei) ergibt sich durch die Metaphorik:
"Pflanzer" - "Korn" - "Blitz" - "Mond", die als ländliche,
als Naturmetaphorik im weitesten Sinne gekennzeichnet werden
könnte.

A I 173 Kete Parsenow

Du bist das Wunder im Land,
Rosenöl fließt unter deiner Haut,

Vom Gegold deiner Haare
Nippen Träume;
Ihre Deutungen verkünden Dichter.

Du bist dunkel vor Gold -
Auf deinem Antlitz erwachen
Die Nächte der Liebenden.

Ein Lied bist du
Gestickt auf Blondgrund,
Du stehst im Mond...

Immer wiegen dich
Die Bambusweiden.

Das Gedicht gleicht in der Art seines Aufbaus A I 248, ist aber doch wesentlich klarer und geordneter. Nicht durch seine rein äußerliche Gliederung in drei dreizeilige Mittelstrophen, die von zwei zweizeiligen Strophen umrahmt werden, sondern durch eine Gliederung, die zuerst weniger auffällt, dann aber um so eindringlicher wird:

Die Zeilen eins, sechs und elf sind nicht nur parallel gebaut, sondern durch Anapher noch hervorgehoben:

"Du bist das Wunder im Land"

"Du bist dunkel vor Gold"

"Du stehst im Mond..." (Die Anapher klingt nur noch im "Du" an!)

Ihre r e g e l m ä ß i g e Wiederkehr (nach jeweils vier Zeilen) darf nicht als ein bewußtes Bauprinzip gedeutet werden, denn diese Regelmäßigkeit wird durch eine Zeile gestört und aufgehoben, die als ein weiteres wichtiges Gliederungselement fungiert: durch Zeile neun, die den anaphorischen

Parallelismus variiert und in einen epipherischen verwandelt:

"Ein Lied bist du".

Der Parallelismus dient hier aber nicht, wie es durchaus in seinem Charakter liegen kann, der Steigerung und stufenweisen Intensivierung der lyrischen Aussage, sondern allein der Verfestigung des lyrischen Textes. Er bedeutet eine immer erneute Rückkehr zum Zentrum des Gedichts, dem "Du", das zugleich sein einziges Thema ist.

Könnte die Bewegung des Gedichts A I 229 (s.S. 207) als eine fortlaufende Linie mit eindeutigem und nicht vertauschbarem Anfangs- und Endpunkt gedacht werden, so hier, wie auch in A I 248 (s.S. 208), als Umkreisen eines Mittelpunktes. Zugleich verstärkt dieser Parallelismus ⁽¹⁾ den aufzählenden Charakter des Gedichts. Wieder, wie in A I 248, steht Aussage neben Aussage, metaphorisches Bild neben metaphorischem Bild. Immer neu wird Sein und Wesen dieses "Du" bestimmt:

Du bist das Wunder im Land

-
- (1) An den übrigen Sätzen des Gedichts lassen sich Aehnlichkeiten nachweisen, zumindest stehen in den Zeilen drei/vier, fünf, sieben/acht und zwölf/dreizehn die Satzsubjekte am Ende.

(Die Zeilen drei/vier und sieben/acht können sogar wiederum Parallelismen genannt werden:

Vom Gegold deiner Haare..

Nippen Träume;

...

Auf deinem Antlitz erwachen

Die Nächte der Liebenden.

Ihre Wortstellung konzentriert die Aussage noch einmal auf das "Du".

Vgl. zum Beispiel: Auf deinem Antlitz erwachen

.. Die Nächte der Liebenden

mit: Die Nächte der Liebenden

.. Erwachen auf deinem Antlitz.)

Du bist dunkel vor Gold

Ein Lied bist du

und es schließen sich jeweils Detailaussagen über die Attribute dieses "Du" an:

... unter deiner Haut

Vom Gegold deiner Haare

...

Auf deinem Antlitz...

deren Metaphorik gar nicht mehr logisch zerlegt und erklärt werden kann, sondern nur noch durch die Zartheit und Erlesenheit ihrer Worte wirkt:

...

Nippen Träume;

Ihre Deutungen verkünden Dichter. (1)

... erwachen

Die Nächte der Liebenden.

Unfaßbar bleibt vor allem die Metaphorik der vierten Strophe, in der sich verschiedene Metaphern überlagern - man könnte von einer Metaphernkatachrese sprechen! - :

Ein Lied bist du

Gestickt auf Blondgrund,

Du stehst im Mond...

Vgl. die Prosastellen aus dem "Prinzen von Theben": "Schalôme steht am Fenster im Mond, wie auf rundem Goldgrund" (A II 110) und aus dem Essay "Kete Parsenow": "Peter Altenberg gab vor einigen Jahren eine Zeitschrift heraus, auf jeder Seite stand "sie" in blonden Farben" (A II 274), die wie Vorstufen wirken und diese vierte Strophe als Konzentrierung, Verkürzung und

(1) entfernt an die alttestamentarischen Traumdeutungen Josephs bei Pharao erinnernd!

Verschränkung der einzelnen, in der Prosa ausgeführten Bilder erscheinen lassen - aber letztlich auch nicht mehr erklären können.

Alle diese metaphorischen Aussagen über das "Du" sind in sich abgeschlossen und nicht voneinander abhängig. Ihre Reihenfolge wäre (jedenfalls vom Inhaltlichen her) vertauschbar, ohne daß die Gesamtaussage des Gedichts zerstört oder verändert würde:

Du bist dunkel vor Gold -
Auf deinem Antlitz erwachen
Die Nächte der Liebenden.

Vom Gegold deiner Haare
Nippen Träume;
Ihre Deutungen verkünden Dichter.

Du bist das Wunder im Land,
Rosenöl fließt unter deiner Haut

usf.

Aber - diese isolierten Zeilen und Strophen, die allein durch das ihnen zentrale "Du" und den ihnen gemeinsamen Ton der Verherrlichung zusammengehalten scheinen, finden jenseits aller Aussage und allem Inhalt einen Zusammenhang, der sich wieder, wie in A I 248, aus der Textur ihrer Metaphern und Bilder ergibt.

Ein bestimmtes, sofort auffälliges und einheitliches Feld umschreiben die W e r t m e t a p h e r n :

"Wunder" / "Rosenöl" / "Gegold" / " Gold"

und einem anderen einheitlichen Bedeutungsraum gehören

"Träume" / "dunkel" / " Nächte" / "Mond" - und dann "Lied"/
"wiegen"

an. Auch diese Worte verspannen die isolierten Teile des Ge-

dichts, schaffen eine schwebende, fast ungreifbare Einheit. Eine Einheit ganz anderer, aber ebenso bedeutender Art, ergibt sich aus den rhythmischen und klanglichen Verklammerungen des Textes, zum Beispiel:

Du bist das Wunder im Land,
Rosenöl fließt unter deiner Haut,

Vom Gegold deiner Haare
Nippen Träume;
Ihre Deutungen verkünden Dichter.

Du bist dunkel vor Gold -
Auf deinem Antlitz erwachen
Die Nächte der Liebenden.

Ein Lied bist du
Gestickt auf Blondgrund,
Du stehist im Mond...

Immer wiegen dich
Die Bambusweiden.

Assonanz und Alliteration harmonisieren den Text nicht nur, sondern knüpfen Strophe an Strophe - rein im Klang. Von Klanglichen her würde nun eine Vertauschung der Strophen nicht mehr möglich sein! Allein er hat die Funktion der Strophenverbindung - nichts Inhaltliches mehr.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie wir eingangs schon andeuteten, ist das Gedicht "Paul Leppin", als Vorgangsgedicht mit der logischen Aufeinanderfolge und Abhängigkeit seiner einzelnen Aussageteile, eine Ausnahme unter den Porträtgedichten. Sie gleichen fast alle den Gedichten "Richard Dehmel" und "Kete Parsenow", d.h. sie alle haben grundsätzlich denselben summarischen, aufzählenden Charakter. Jede Strophe, bisweilen sogar jede Zeile, steht für sich und isoliert, ist nicht abhängig von anderen Strophen des Gedichts.

Der Parallelismus ist das Ordnungs- und Gliederungsprinzip dieser Gedichte, wenn er auch nicht immer so konsequent und vor allem so stark anaphorisch betont, wie in "Kete Parsenow", durchgeführt wird und auch manchmal nur als ein inhaltlicher Parallelismus erscheint.

Die Charakterisierung des Künstlers (wie in "Kete Parsenow"), die Darstellung seiner Beziehung zum lyrischen Ich (wie teilweise in "Paul Leppin") wird in einzelnen Gedichten um eine Charakteristik seines Werks oder seiner künstlerischen Tätigkeit erweitert. Sie kann, wie zum Beispiel in "Franz Werfel", auf eine Strophe bzw. Zeile beschränkt sein:

A I 249 Und fromm werden seine Lippen
Im Gedicht.

Manches trägt einen staubigen Turban.
...

Sie kann aber auch, wie in "Milly Steger" (A I 262), das ganze Gedicht ausmachen.

Eine symmetrische Aufteilung oder Anordnung des Gedichts ergibt sich aber auch aus der Erweiterung seines Themas nicht. Werk- und Künstlerbeschreibung stehen miteinander in einem unregelmäßigen und nicht ausgewogenen Wechsel.

Mit der notwendigen Vorsicht gegenüber dem Begriff der "Beschreibung" kann hier ein Abschnitt aus den Kunstaufsätzen Valéry's angeführt werden, der sicher so allgemein gedacht und formuliert nicht akzeptiert werden dürfte, die Laskerschen Porträtgedichte aber überraschend genau charakterisiert:

"... jede Beschreibung kommt auf die Aufzählung der Bestandteile oder der verschiedenen Seiten eines Dinges hinaus...und dieses Inventar kann in beliebiger Reihenfolge aufgestellt werden; damit kommt die Ausführung unter die Herrschaft des Zufalls. Man kann, im allgemeinen wenigstens, die Reihenfolge der Aussagen umkehren, und nichts ruft den Verfasser auf, diesen Bausteinen von gewissermaßen paralleler Struktur Formen zu geben, deren Verschiedenheit als Gebot der Notwendigkeit in Erscheinung tritt. Die Aussage wird zu einer bloßen Abfolge von Vertauschbarkeiten." (1)

Die Art der "Beschreibungen" in den Porträtgedichten entspricht ganz der schöpferischen Kraft und der schöpferischen Verfahrensweise der Dichterin, die nicht große Themen und Vorgänge entfalten kann, sondern sprunghaft, phantastisch den 'Gegenstand' umspielt und in eine Fülle metaphorischer Bilder auseinanderlegt.

(1) Paul Valéry, Ueber Kunst, Essays, Frankfurt 1960, S. 102

Wie in den Gedichten "Kete Parsenow" und "Richard Dehmel" werden auch in vielen anderen Gedichten die Einzelstrophen und -aussagen weniger durch ihr thematisches Ineinandergreifen zusammengehalten, als durch eine einheitliche Metaphorik.

B: A I 251 Karl Vogt

Der ist aus Gold -
Wenn er auf die Bühne tritt,
Leuchtet sie.

Seine Hand ist ein Szepter,
Wenn sie Regie führt.

Den Trauerspielen Strindbergs
Setzt er Kronen auf.

Aus den Dichtungen Ibsens
Holt er die schwarzen Perlen all.

Er kann nur selbst den König spielen
Im Spiel.

Morgen wird er König sein -
Ich freu mich.

Die isolierten, interpretierenden Beschreibungen des Künstlers und seiner Tätigkeit:

"Bühne" / "seine Hand... Regie" führend / "Strindbergs Trauerspiele" usf.

werden überlagert von:

"Gold" / "Szepter" / "Kronen" / "schwarze Perlen" - Metaphern, die e i n e m Bereich entstammen: sie sind Attribute des Königlichen, des Königs, wie Karl Vogt selbst in den letzten Zeilen genannt wird.

Es wird also nicht etwa ein Bild entfaltet, zum Beispiel eine einmal gewählte Grundmetapher erweitert, wie in einem der ganz seltenen Beispiele:

A I 297 Jakob war der Büffel seiner Herde.
Wenn er stampfte mit den Hufen,
Sprühte unter ihm die Erde.

...

Die Grundmetapher, "Jakob... der Büffel", wird in allen Teilen des Gedichts vollkommen realisiert, die Wirklichkeit ganz in dieses Bild eingeschmolzen.

Es wird nur ein zusammenhängendes Netz von verwandten Metaphern über das Gedicht geworfen.

Bisweilen wird nicht einmal ein g a n z e s Gedicht derart metaphorisch verklammert, sondern nur einzelne Strophenenteile:

A I 253 Peter Baum

Er war des Tannenbaums Urenkel,
Unter dem die Herren zu Elberfeld Gericht hielten.

Und freute sich an jedes glitzernd Wort
Und ließ sich feierlich plündern.

Dann leuchteten die beiden Saphire
In seinem fürstlichen Gesicht.

Immer drängte ich, wenn ich krank lag,
"Peter Baum soll kommen!!"

Kam er, war Weihnachten -
Ein Honigkuchen wurde dann mein Herz.

...

Die Nominalmetapher: der Dichter als des "Tannenbaums Urenkel" entzündet sich zunächst an seinem Namen "(Peter) Baum". Die Baummetapher für den Dichter, wie sie auch in dem gleichnamigen Essay aufgegriffen wird: "... seine große Tannengestalt erschien mir noch eine Krone höher, so aufwärts wie der Graf seines Buches, ein wetternder Weihnachtsbaum, der seinen Schmuck abgeschüttelt hat" (A II 239), wird aber nicht weiter-

geführt (allein Zeile vier nähert sich dieser Vorstellung).
Nur die A t t r i b u t e des Weihnachtsbaumes und die weihnachtliche Welt, die er aufruft, durchdringen in einer nicht mehr näher zu beschreibenden Weise die (etwas banale) Wirklichkeitssphäre der folgenden Zeilen in den Worten:

"glitzernd" - "ließ sich... plündern" - "war Weihnachten"
und erklärt auch die vollkommen alogische Nominalmetapher vom Herzen als "Honigkuchen".

Diese anfänglich vage metaphorische Welt des Weihnachtlichen wird aber dann in den folgenden Strophen des Gedichts vollkommen aufgegeben.

Metaphorisch ähnlich aufgebaut sind zum Beispiel die Gedichte "Georg Trakl" (A I 256): die zusammenhängende metaphorische Welt umfaßt die Zeilen sieben bis elf und könnte ihren Ausgangspunkt in der elften Zeile ("Er war wohl Martin Luther") haben,

und "Franz Werfel" (A I 249): ausgehend von Zeile eins, sind die Zeilen eins bis sechs metaphorisch verklammert.

DIE ZWEITE GEDICHTGRUPPE
(Die Liebesgedichte)

Dienstag, den 18. Januar 1825 notiert Eckermann folgenden Ausspruch Goethes über "die große Wichtigkeit der Motive" - gemeint sind Gedichtmotive -, "die niemand begreifen will.

Unsere Frauenzimmer haben davon nun vollends keine Ahnung. Dies Gedicht ist schön, sagen sie, und denken dabei bloß an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Daß aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand." (1)

Diese Erkenntnis von der "Kraft" der Motive (2) bestätigt sich auch an den Laskerschen Gedichten der zweiten Gruppe. Die vielfach schwer zugänglichen, weil metaphorisch sehr verschlüsselten Gedichte haben zum großen Teil ganz einfache Motive, einfache Situationen, die das lebendige Zentrum des Gedichts darstellen und seine Einheit garantieren. Wenn auch oft die metaphorischen 'Bilder' eines Gedichts seine Thematik zu verdecken drohen, so lassen sie sich doch letztlich vom Thema her auflösen und auch verstehen. (3)

-
- (1) Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg.v. Ludwig Geiger, Leipzig o.J., S. 106
 - (2) Unter "Motiv" oder auch "Situation" versteht Goethe ganz allgemein die Thematik des Gedichts - so wenn er als Motiv eines Gedichts angibt: "Besorgt um den Geliebten, will das Mädchen nicht singen, um nicht froh zu scheinen" (a.a.O., S. 105).
 - (3) Hans Egon Holthusens Satz (in seinem Buch: "Ja und Nein, Neue kritische Versuche", München 1954, S. 158): "Wo alles Metapher geworden ist, da scheint es nicht erlaubt zu sein, den Sinn des Gedichts gleichsam hinter den Metaphern zu suchen", wird hier widerlegt. Wenn Gedichte rein metaphorisch sind, dann die Laskerschen;

Ausgesprochen lyrische Motive, beispielshalber "das Strömen des Flusses, das Grab, die Nacht, den Sonnenaufgang", Situationen, die "einer menschlichen Seele zum Erlebnis werden"⁽¹⁾, suchen wir allerdings vergeblich.

Grundthematik ist fast ausschließlich die Ich-Du-Beziehung in den verschiedensten Stufungen und Abwandlungen. Immer ist das lyrische Ich als liebend dargestellt - wechselnd aber das geliebte Du: feindlich, gleichgültig, liebend usf., und entsprechend verzweifelt dann oder freudig das lyrische Ich. Von daher wird eine thematische Gruppierung der Gedichte möglich:

1. Liebeserfüllung. Lyrisches Ich und Du sind durch Liebe verbunden und geeint. Das bekannteste dieser Gedichte ist wohl das viel(zu viel) zitierte und vielgerühmte "Ein alter Tibetteppich" (A I 164), das die "Du-und-Ich-Beziehung... im Teppich-Gewebe metaphorisiert" (2).

(Weitere Beispiele: A I 183, A I 194)

2. Das lyrische Ich verzehrt sich in der Sehnsucht nach dem geliebten Du.

(B: A I 204, A I 207, A I 217)

3. Die Sehnsucht und Bemühung des lyrischen Ich bleibt vergeblich, seine Liebe unerwidert. Es trauert, verzweifelt, geht zu Grunde.

(B: A I 208, A I 221, A I 227, A I 234, A I 244)

ihren "Sinn" entdeckt man aber nur, wenn man ihn "hinter den Metaphern" sucht, d.h. sie auflöst und interpretiert!

(1) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 63

(2) C. Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne, S. 215

4. Seine Liebe ist zwar erwidert worden, aber die Liebe des Du ist zu bald erloschen.

(B: A I 165, A I 210)

Eine thematisch eigene Gruppe sind jene Gedichte, die den Geliebten verherrlichen und die teilweise in dem Briefroman "Mein Herz" erscheinen. In diesen Gedichten konzentrieren sich die Aussagen auf das Du, den Angesprochenen - sie nähern sich in Aufbau und Art den Porträtgedichten. Wir werden sie deshalb nicht mehr untersuchen.

(B: A I 196, A I 198, A I 199, A I 216)

Von dieser letzten Gruppe der 'Verherrlichungsgedichte' und jener der Liebeserfüllung abgesehen, erweist sich als wesentliche Thematikstruktur: Zwiespalt, Konflikt, Spannung - also Kontrast.

Wir wählen nun einzelne Gedichte verschiedener Thematik für eine Interpretation aus.

E i n z e l i n t e r p r e t a t i o n e n

A I 194 Als ich Tristan kennen lernte -

6,
Du mein Engel,
Wir schweben nur noch
In holden Wolken.

Ich weiß nicht, ob ich lebe
Oder süß gestorben bin
In deinem Herzen.

Immer feiern wir Himmelfahrt
Und viel, viel Schimmer.

Goldene Heiligenbilder
Sind deine Augen.

Sage - wie ich bin?
Überall wollen Blumen aus mir.

Thematisch gehört das Gedicht zur ersten Gruppe: Liebeserfüllung.

Es umfaßt die metaphorische Darstellung der Liebenden in ihrer Gemeinsamkeit, des Ich in dieser Liebe und die Verherrlichung des Du.

Seine Zeit, ein durchgehendes Präsens, weist sich im "immer" der dritten Strophe als unbegrenzte, anfang- und endlose Zeit aus, als unbegrenztes Jetzt der Liebenden.

An die schon interpretierende, durch Interjektion noch verstärkte Appositionsmetapher "O, du mein Engel", in der sich schon das liebende Verhältnis vom Ich zum Du ausspricht, schließt sich das metaphorische Bild des "Schwebens": Zeichen der Leichtigkeit und Seligkeit der Liebenden. Vgl.

"... das Dasein, das wir beginnen zu leben, hat sich erhoben über dem Erdboden. Wir schweben also; weil wir uns so freuen" (A III 13),

oder:

A III 128 Mich führte in die Wolke mein Geschick -
Wir teilten säumerisch ein erdentschwertes Glück

und die noch eindeutigere Prosastelle, die dasselbe Bild, nun aber als Umkehrung, aufnimmt: "Aber die Liebenden sind aus den Wolken gefallen, nur ich feire ab und zu noch Himmelfahrt in Versen" (A II 216).

In der Reflexion "Ich weiß nicht, ob ich... oder..." spiegelt sich die Seligkeit des Liebens nun im lyrischen Ich: als Aufhebung der Grenze von Leben und Tod. Unklar, aber auch unwichtiger, bleibt, ob sich "in deinem Herzen" lediglich auf das "Gestorbensein" bezieht oder auch auf das "leben". (Zur Satzgliederstellung s.S. 97 ff.)

Das Bild der "Himmelfahrt" in der dritten Strophe variiert dann das Motiv des von der Erde gelösten gemeinsamen Daseins der Liebenden, das in der oben angeführten Frosa (A II 216) gleich angeschlossen wird.

Und die Verherrlichung des Du - die Emotion dieser Aussage drückt sich schon in der Vorwegnahme des Prädikatnomens aus (s.S. 125 ff.): "Goldene Heiligenbilder sind deine Augen" - wiederholt die Verherrlichung der Anrede "O, du mein Engel" und verlangt Antwort: "Sage - wie ich bin?"

"Ueberall wollen Blumen aus mir" deutet noch einmal auf das glückliche Sein des lyrischen Ich in dieser Liebe. Vgl.

eine ähnliche, nun aber verbale Metaphorisierung in dem Liebesgedicht A I 195

Wenn wir uns ansehen,
Blühh unsere Augen.

Typisch an dem Gedicht ist wieder die Kürze und Selbständigkeit der Strophen und der ständige Wechsel von Du-, Wir- und Ich-Nennung. Also nicht etwa ein Fortschreiten von Ich und Du zum Wir: vom einzelnen und der Zweiheit zum Gemeinsamen und der Einheit.

Die Aussagen steigern sich nicht und bauen nicht aufeinander auf. Sie sind wieder parallel geordnet; in immer neuen (metaphorischen) Variationen umkreisen sie ähnliche Inhalte:

"Wir schweben nur noch in holden Wolken"

"Immer feiern wir Himmelfahrt..."

oder:

"O, du mein Engel"

"Goldene Heiligenbilder sind deine Augen"

usf. (1)

Solche metaphorische Variation ähnlicher Inhalte kann in manchen Gedichten (vor allem natürlich in den 'Verherrlichungsgedichten') noch stärker hervortreten, wird aber auch dann nie regelmäßig und systematisch durchgeführt oder gar starres Schema.

B: A I 179 Wenn du sprichst,
Wacht mein buntes Herz auf.

Alle Vögel üben sich
Auf deinen Lippen.

-
- (1) Hingewiesen sei auch hier auf ein Netz von kleinsten Wort- und Bedeutungsverbindungen der metaphorischen Ebene, etwa: "schweben" - "Wolken"
"Engel" - "Himmelfahrt" - "Heiligenbilder"
und die wiederum klanglichen Verknüpfungen der Zeilen und Strophen (durch Assonanz und Alliteration).

Immerblau streut deine Stimme
Ueber den Weg;

Wo du erzählst, wird Himmel.

Deine Worte sind aus Lied geformt,
Ich traure, wenn du schweigst.

Singen hängt überall an dir -
Wie du wohl träumen magst?

Die Variation ließe sich ungefähr so andeuten:

Wenn du sprichst,	Ich traure, wenn du schweigst.
Wacht mein buntes Herz auf.	(Die Variation als Negation!)

Alle Vögel üben sich	Deine Worte sind aus Lied
Auf deinen Lippen.	geformt
	Singen hängt überall an dir -

Immerblau streut deine	Wo du erzählst, wird Himmel.
Stimme	
Ueber den Weg;	

(Zu dieser letzten Variation s.a. S. 180 ff.)

A I 234 Abschied

Aber du kamst nie mit dem Abend -
Ich saß im Sternenmantel.

... Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz.

Das hängt nun an jedem Türpfosten,
Auch an deiner Tür;

Zwischen Farren verlöschende Feuerrose
Im Braun der Guirlande.

Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut.

Aber du kamst nie mit dem Abend -
... Ich stand in goldenen Schuhen.

Thematisch gehört das Gedicht zur Gruppe der vergeblichen Liebessehnsucht, der unerwiderten Liebe des lyrischen Ich.

Zwei Zeitstufen werden verwendet, Vergangenheit und Gegenwart, denen jeweils bestimmte Aussageinhalte zugeordnet sind.

Das Warten des lyrischen Ich - das Nichtkommen des geliebten, erwarteten Du: die vergangene Situation (Strophe eins, zwei, fünf und sechs).

Die Einsamkeit des lyrischen Ich, sein Absterben: die gegenwärtige Situation (Strophe drei und vier).

Ehe wir auf den Gesamtaufbau eingehen, versuchen wir wieder, die Schwierigkeiten einzelner Zeilen und Strophen zu erläutern.

Den adversativen Teilsatz "Aber du kamst nie mit dem Abend - " kann man abhängig sehen vom folgenden "Ich saß im Sternenmantel". Er wäre dann einfach vorweggenommen ("Ich saß.../ Aber du kamst nie..."). Nun wird aber in der sechsten Strophe eben diese Zeile noch einmal, refrainartig, aufgenommen. Und hier

setzt sich dies "Aber du kamst nie..." deutlich der fünften Strophe entgegen: "Ich färbte dir den Himmel...", ist also hier vom folgenden "Ich stand in goldenen Schuhen" viel weniger oder gar nicht abhängig. Ueberträgt man diese Verhältnisse auf die erste Strophe, so würde nun der Teilsatz nicht dem "Ich saß im Sternenmantel" vorweggenommen sein, sondern sich - adversativ - an einen Satz anschließen, der überhaupt nicht da ist, gleichsam v o r dem Anfang des Gedichts, also im Schweigen liegt.

In beiden Fällen aber, und das ist letztlich entscheidend, ist der fragmentarische 'offene' Einsatz des Gedichts ebenso ausdrucksbeladen und spontan wie jener "O, du mein Engel" von A I 194. Nur diesmal klagend, anklagend, nicht freudig und verherrlichend wie in jenem. Eine normale Wortfolge: "Ich saß im Sternenmantel / Aber du kamst nie mit dem Abend - " würde nicht mehr als ein reines Berichten sein.

"Sternenmantel" kann Attribut des lyrischen Ich sein: ein feierlicher, festlicher Umhang, wie er öfter in der Prosa genannt wird. Vgl. "Und es war kein Haus in Theben, das nicht das Bild, wider Verbot des Gesetzes, seines Melechs schmückte, im Sternenmantel, im Kriegshut" (A II 124). Diese Ausdeutung würde mit Zeile zwölf "Ich stand in goldenen Schuhen" übereinstimmen. Ueberdies würde das feierliche Geschmücktsein des lyrischen Ich sein Warten (Erwarten) noch betonen.

Der "Sternenmantel" kann aber auch Metapher für die Nacht und ihre Sterne sein. Das lyrische Ich säße dann also nicht im sternenbesetzten, mit Sternen bestickten eigenen Mantel,

sondern im weiten Mantel der Nacht. Diese Ausdeutung würde mit dem Nichtkommen des Geliebten am "Abend" zusammenstimmen. Auch diese Interpretation (bzw. Metapher) läßt sich aus der Prosa belegen: "... Carl Sonnenschein lächelte, als ich ihm erzählte, daß Peter Hille... doch nicht ~~im~~ weltliche Schönheit verachte, und ich ihm oft versicherte, sein Mantel kleide ihn wie der Sternenmantel der Erde" (A II 689).

Jenes "Aber du kamst nie..." wird dann in der zweiten Strophe des Gedichts variiert: es war eben immer nur "mein Herz", das "an mein Haus pochte", nie Du. Ob hier an ein reales Haus zu denken ist, oder ob "Haus" als Metapher für den Körper steht, ist wieder nicht endgültig zu entscheiden. Diese Unauflöslichkeit, diese Mehrdeutigkeit ergibt sich aus der zweifachen Bedeutung des Verbums "pochen", in dem sich sowohl die Vorstellung "an ein Haus pochen", als auch die speziellere "das Pochen des Herzens" vereinigt.

Die Strophen drei und vier wechseln in die Gegenwart, das Ende ("nun!") jenes Wartens, Erwartens angehend. Die Zeilen fünf und sechs knüpfen zwar im Wortmaterial ("Türpfosten" - "Tür") an die vorhergehende Strophe an ("Haus"), was aber bedeuten sie? Das "Hängen des Herzens" erscheint öfter in der Prosa und ist sogar in einem Beispiel fast identisch mit unseren Zeilen: "Das Herz allerdings spielte immer eine Hauptrolle in meinem Leben. Ganz jung sah ich es zur maßlosen Besorgnis meiner Mutter am Türpfosten meines Spielzimmers dunkelrot hängen, sekundenlang. Ein unheimliches Symbol" (A II 689). Wofür aber Symbol, läßt sich auch aus dieser Prosastelle

nicht entnehmen. Greifbar wird nur etwas Negatives in dieser Symbolik: "Maßlose Besorgnis" - "unheimliches Symbol!" - Vielleicht ist sie Ausdruck des Ausgesetztseins, der Verlassenheit und Verlorenheit des lyrischen Ich.

Die vierte Strophe ist entweder eine erweiterte Aussage über dies "an den Türpfosten hängende Herz" - grammatikalisch eine Apposition - oder aber ein neues, ganz selbständiges metaphorisches Bild dieses Herzens überhaupt, also ein Satzfragment. In dieser Strophe wird noch einmal der 'gegenwärtige' Zustand des Herzens, nun in der Metapher der "verlöschenden Feuerrose" umschrieben, die dem Sinne nach sofort verständlich ist, das Absterben des Herzens (als der Mitte des lyrischen Ich) meinend (auf Absterbendes, Verwelkendes deutet auch das "Braun der Guirlande!"); doch besteht zwischen dem Adjektiv "verlöschend" und dem Substantiv "Feuerrose" ein komplizierteres Verhältnis. Der zusammengesetzte Blumenname "Feuerrose" wird gleichsam zerlegt und der erste Teil des Kompositums ("Feuer-") wörtlich genommen - realisiert. Und zwar realisiert durch das attributive "verlöschend". Damit ist die Einheit des (metaphorischen) Bildes gestört; es müßte sonst lauten: verwelkende Feuerrose.

Mit der fünften Strophe kehrt das Gedicht zur Zeitform des Imperfekts zurück, d.h. zur Situation der Strophen eins und zwei. Das bisher passive - wartende - Ich ("Ich saß...") wird zu einem (wiederum metaphorisch) handelnden: "Ich färbte dir den Himmel...". Diese Aktivität des lyrischen Ich läßt seine Du-Bezogenheit noch intensiver zum Ausdruck kommen und ver-

stärkt dann auch die nochmalige Klage und Anklage der folgenden sechsten Strophe. Wie Strophe drei ist aber auch Strophe fünf nur ungefähr zu verstehen in ihrer metaphorischen Bildlichkeit: als ein liebendes, ganz aus der Mitte kommendes ("mit meinem Herzblut"), ganz auf das Du bezogenes Tun des lyrischen Ich.

Die Vorgänge, die das Gedicht beschreibt, und die sich genau abzeichnen und zum Teil gegenseitig bedingen, sind (wie schon erwähnt):

Warten und Liebesbeweis des lyrischen Ich,

Nichtkommen des geliebten Du,

Verlöschen des lyrischen Ich, als Ergebnis des vergeblichen Wartens.

"Ich saß im Sternenmantel."

"Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut."

"... Ich stand in goldenen Schuhen."

Genau, durch den Parallelismus und das anaphorische "Ich" auch formal zusammengeordnete und zusammengehörende Vorgänge!

"Aber du kamst nie mit dem Abend - "

"Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz."

In diesen Zeilen wird der eigentliche Umschlag vom vergangenen zum gegenwärtigen Sein des lyrischen Ich motiviert!

"Das hängt nun an jedem Türpfosten,
Auch an deiner Tür;

Zwischen Farren verlöschende Feuerrose
Im Braun der Guirlande."

Ellipse und Satzfragment - oder nachgestellte Apposition -
vermitteln die unmittelbare Emotion des lyrischen Ich.

Im Gedicht aber wird dieser dreiteilige Prozess durchaus
nicht in der von uns dargestellten Geradlinigkeit und Folge-
richtigkeit aufgezeichnet. Weder lösen sich Vergangenheit
und Gegenwart in einem zeitlich-kausalen Verhältnis ab, noch
verfährt die Dichterin umgekehrt und rollt von der Gegenwart
aus die Vergangenheit auf. Vielmehr beginnt das Gedicht mit
der mittleren Phase, die eine 'chronologische' Folge nun voll-
kommen aufhebt und es schieben sich dann - zersplittert und
sich wiederholend - diese drei Phasen in- und übereinander:

Aber du kamst nie mit dem Abend -
Ich saß im Sternenmantel.

... Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz.

Das hängt nun an jedem Türpfosten,
Auch an deiner Tür;

Zwischen Farren verlöschende Feuerrose
Im Braun der Guirlande.

Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut.

Aber du kamst nie mit dem Abend -
... Ich stand in goldenen Schuhen.

Der ständige Wechsel dieser drei Phasen ⁽¹⁾ und ihre immer
neue Wiederholung - wieder Zeichen und Ausdruck eines unmit-

(1) In einem späteren Wiederabdruck dieses Gedichts fällt
sogar die vierte Strophe noch aus, wird der Wechsel
dieser drei Phasen also noch kürzer und bewegter und
spontaner.

telbaren und emotionalen Sprechens - geben dem Gedicht eine 'offene' Form.

Der 'Refrain' "Aber du kamst nie mit dem Abend - " bildet mit der ersten, identischen Zeile keinen Rahmen um das Gedicht, sondern ist der stärkste Ausdruck eben dieser Wiederholung und 'offenen' Gedichtform.

A I 244 Dem Mönch

Meine Zehen wurden Knospen.
- Sieh, so komm ich zu dir.

Du bist am Rand über dem Tal
Die leuchtende Großkornblume;

Mit deinem Glück färbt sich
Der Himmel die Wangen blau.

Immer öffnet sich mein Wesen -
- Bin eine glitzernde Nische,

Aber du kommst nie zu deiner Anbetung,
Und morgen ist ewige Nacht.

Meine Sehnsucht ist im Sturm meiner Augen
Lange schon verwittert,

Die Korallen in meinem Blut
Sind ganz erblaßt.

Zwischen Dunkelheit verlischt mein Leben
Im scheidenden Antlitz des Mondes.

Das Grundthema des Gedichts ist dasselbe wie in A I 234, nur wird es in ganz anderen metaphorischen Bildern und einer anderen Abfolge der Aussagen durchgeführt - allein deshalb ist es von uns aufgenommen worden.

Die Metapher der ersten Zeile, auf die die zweite Zeile sich hinweisend ("so") noch einmal bezieht, deutet wahrscheinlich auf ein schüchternes, zagendes "Kommen" des lyrischen Ich.

Vgl. eine frühe Prosastelle: "Seine schüchternen Augen blühten wie Knospen halb erschlossen." (A II 14)

Die Knospenmetapher gehört zwar mit der Blumenmetapher der folgenden Strophe zu einem gemeinsamen 'Metaphernfeld', einen Sinnbezug stellt diese Gemeinsamkeit aber nicht her, sie bringt auch keine genauere inhaltliche Erklärung der ersten Zeile.

Das angesprochene Du erscheint nicht unter der Nominalmetapher irgendeiner Blume, sondern der "-kornblume", also einer blauen Blume. (1) Sie deutet auf das glückliche Sein und Dasein des Du (zur Bedeutung des blau s.S. 166 f.), vgl. auch eine ähnliche Vorstufe als Vergleich:

"... wenn seine Augen sich glücklich auftun, blühen sie wie ein Kornblumenfeld" (A II 378). Die Bedeutung der "Großkornblume" wird ferner durch das "leuchtend" unterstrichen, vgl.

"... ich hielt meine Blicke fest auf den Gefundenen gerichtet, wie auf ein leuchtendes Land, wie auf ein Himmelreich mit blauen Gärten" (A II 10).

Die doppelte räumliche Angabe "am Rand über dem Tal" läßt ein in dieser Lyrik sonst ganz ungewohntes geschlossenes visuelles Bild entstehen. Die Präzision der Raumangabe überrascht und erscheint zunächst vollkommen sinnlos und überflüssig.

Ähnlich uneinsichtig bleibt auch der personifizierte, "sich die Wangen färbende Himmel" der nächsten Strophe, obwohl "Himmel" und "blau" noch zum 'Naturbild' der vorhergehenden Strophen passen. Man erinnert sich an Strophe fünf des Gedichts A I 234:

Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut

(1) "Großkornblume" ist eine für die Dichterin typische zusammengesetzte Form, vgl. A I 262
Vor dem Spielhaus in Elberfeld
Stehen ihre Großgestalten

oder: A I 270

"Der blaue Reiter ist gefallen, ein Großbiblischer, an dem der Duft Edens hing".

erhält aber auch durch diesen Vergleich keinen Aufschluß, keine Hilfe. Bedeutend aber wird diese Strophe durch die Aussage: "mit deinem Glück... färbt sich... blau", die die Identifikation von "deinem Glück" und "blau" vollzieht und so die Interpretation der zweiten Strophe vom 'glücklichen Du' bestätigt.

Die Strophen vier und fünf bringen einen völlig neuen Einsatz, ein ganz anderes, zusammenhängendes metaphorisches Bild. Durch ihr Wortmaterial und ihre Bedeutung stellen sie eine Beziehung zum Titel des Gedichts her, der das Du unter der Metapher des "Mönchs" nennt. Das dynamisch Vorganghafte "Immer öffnet sich mein Wesen" (zu ergänzen: für dich) wird zu einem statischen Bild in der Nominalmetapher der "Nische", ein Bild für das wartende, harrende und offene Ich. Vgl. das semantisch identische: "Ich saß im Sternenmantel".

Das Nichtkommen des Geliebten (des "Mönchs") wird nun ganz innerhalb dieses metaphorischen Bildes vollendet: die Anbetung - Sinn der "Nische" - wird nicht dargebracht. Von hier aus können nun jene Angaben in Strophe zwei und drei durchsichtiger werden; "am Rand über dem Tal" kann Zeichen sein für ein dem "Ich" unerreichbares, fernes Du. Dessen "Glück" teilt sich nicht dem lyrischen Ich mit, sondern wiederum nur Fernem, Abgerücktem: dem Himmel. D e r färbt sich die Wangen mit "deinem Glück", nicht das lyrische Ich. Als Gegenbild: Nähe von Ich und Du vgl. A I 155

Grenzt nicht mein Herz an deins -
Immer färbt dein Blut meine Wangen rot.

Das Gedicht umschreibt also bis zu dieser Stelle zweimal - metaphorisch völlig verschieden - ein und dieselbe Beziehung (bzw. Nicht-Beziehung) von Ich und Du.

Strophe eins, zwei und drei: das lyrische Ich nähert sich dem Du - das Du aber bleibt abgewandt und fern.

Strophe vier und die erste Zeile der fünften Strophe: das lyrische Ich harrt und wartet, "öffnet sich" - das Du aber kommt nicht.

Mit Zeile zehn setzt dann plötzlich eine Zeit ein ("... und morgen ist ewige Nacht"), die das Ende des vergeblichen Wartens ankündigt. Aber dieses Futur ("morgen") wird in den folgenden Strophen und Verben nicht fortgeführt, obwohl man vor allem in den Strophen sechs und sieben eine futurische Zeit erwartet (Du kommst nie... und so wird meine Sehnsucht verwittern...). Vielmehr wird dies "morgen" als gegenwärtig, als schon eingetreten behandelt ("Meine Sehnsucht ist... lange schon verwittert" etc.), und es versinkt nun alles, was bisher Präsens war, in eine "lange" vergangene Vergangenheit.

Nicht mehr genau erfaßbar sind die verschiedenen metaphorschen Bilder, die für das nicht mehr wartende, nicht mehr bereite und offene, sondern sterbende Ich gefunden werden. Nur noch einzelne akzenttragende Worte sind realisierbar: "Sehnsucht... verwittert" ("im Sturm meiner Augen" bleibt völlig unverständlich!) - "erblaßt" - "Dunkelheit" - "verlischt mein Leben". Auch das "scheidende Antlitz des Mondes" ist nur noch einmal Spiegelung dieses sich dem Ende zuneigenden Ich, nicht

etwa Ausdruck für die Ankunft des Morgens.

In A I 244 wiederholen sich also die Grundsituationen des Gedichts A I 234. Nur ist ihre metaphorische Umschreibung, ihre Reihenfolge und zeitliche Abfolge grundverschieden. In A I 234 eine präzise Zweiteilung, das Vergangene deutlich abgesetzt gegen das Gegenwärtige, in A I 244 ein von Imperfekt und Perfekt unterbrochenes Trä-sens - ein Ineinander und Verwischen der zeitlichen Vorgänge. In A I 234 ein übereinstimmendes metaphorisches Gewebe, in A I 244 eine sehr disparate Darstellung und Abfolge von Metaphern.

Das Gedicht zerfällt geradezu in drei Teile. Sein Thema erweist sich als schon fast nicht mehr stark genug, um die auseinanderfallenden Teile noch zusammenzuzwingen und die Einheit des Gedichts zu gewähren.

Das Gedicht ist aber gerade darum nicht minder typisch für die Lyrik dieser mittleren Zeit.

A I 165 Ich bin traurig

Deine Küsse dunkeln, auf meinem Mund.
Du hast mich nicht mehr lieb.

Und wie du kamst - !
Blau vor Paradies;

Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz.

Nun will ich es schminken,
Wie die Freudenmädchen
Die welke Rose ihrer Lende röten.

Unsere Augen sind halb geschlossen,
Wie sterbende Himmel -

Alt ist der Mond geworden.
Die Nacht wird nicht mehr wach.

Du erinnerst dich meiner kaum.
Wo soll ich mit meinem Herzen hin?

Thematisch schließt sich das Gedicht an die Gruppe: Verlust
des geliebten Du und seiner Liebe.

Wieder, wie in A I 234, bestimmen zwei Zeitstufen den lyri-
schen Text:

Vergangen ist das Kommen des geliebten Du und die Freude des
lyrischen Ich.

Gegenwärtig ist der Verlust der Liebe und die Einsamkeit des
lyrischen Ich.

Bleibt die erste Zeile zunächst reine Feststellung, so bringt
die zweite Zeile die Erklärung des "dunkeln" (ohne daß aber
eine kausale Konjunktion, etwa "denn", diese Abhängigkeit
der Sätze ausdrücken würde!). Erst von dieser zweiten Zeile
her wird die verbale Metapher des "dunkeln", die anfänglich
neutral oder zumindest unbestimmbar erscheint, ins Negative
gezogen und wird zum Ausdruck des Erlöschens der Liebe.

Vgl. eine Prosastelle aus dem Nachlaß: "Nur die Liebe vermag den Wandel vom Dunkelsein zur Lichtwerdung zu vollbringen" (A III 68), die den umgekehrten Prozess beschreibt, oder vgl. "Wir aber, die wir die Liebe als das Paradies erkannten, fühlen, daß uns selbst noch seine Finsternis, das Erlöschen der Liebe, - himmlisch verbindet. Die Liebesfinsternis des Herzens erlebt jeder Mensch einmal im Leben." (A II 617)

Spontan, als Ausruf, setzt dann Erinnerung ein: "Und wie du kamst - !", spontan, fast noch vom gleichen Ausrufcharakter, wirkt dann das elliptische "Blau vor Paradies" (s.a.S. 129). Sowohl "blau", als auch das ergänzende "vor Paradies" deuten hier auf das liebende, von Liebe erfüllte Du. Vgl. das schon einmal zitierte (s.S.184): "Eine Sternschnuppe, überraschend, taucht die Liebe unsichtbar in das willenlos verzauberte Herz. Eine Himmelsschnuppe. Der Tropfen eines zerborstenen Himmels versüßt unser Blut und färbt unser Herz blau" (A II 612),

oder A I 130 Schon vor Sternzeiten
 Wünschte ich mir diese blaue,
 Helle, leuchteblaue Liebe.

Und ferner: "Gott schenkte seinem ersten Menschenpaar eine durchlichtete, liebende Welt: das Paradies" (A III 75).

Die dritte Strophe ergänzt die zweite, rundet sie gleichsam ab. Sie stellt dem Du das lyrische Ich entgegen - die Erinnerung umfaßt die B e g e g n u n g von Du und Ich. In der Verbalmetapher "gaukelte mein Herz" wird zwar die Metapher des Falters für das Herz angedeutet, aber nicht näher ausgeführt. Vgl. dagegen zum Beispiel A I 183

Nur unsere Schultern spielen noch wie Falter.

"Gaukelte mein Herz" drückt die Leichtigkeit und Freudigkeit des lyrischen Ich (das "Herz" als Mitte des Menschen steht wiederum metonymisch für ihn!) in dieser Beziehung aus.

Unklar bleibt die absolute Metapher des "Brunnens"; möglicherweise steht sie - wie manchmal in der Prosa - für das Herz.

Vgl. "Die großselige Mumie Meines Urgroßvaters, des Scheiks, liegt nun 100 Jahre im Gewölbe. Er konnte sein Herz in die Hand nehmen und es strömen lassen wie einen bunten Brunnen" (A II 430). Aber vom lyrischen Text her läßt sich diese Identifikation nicht beweisen. Die Bedeutung der "Brunnen"-Metapher bleibt offen.

Die vierte Strophe knüpft nicht nur zeitlich (Präsens) wieder an die erste Strophe an, sondern führt sie auch inhaltlich weiter:

Die Verzweiflung des lyrischen Ich ("Du hast mich nicht mehr lieb") spiegelt sich in seinem Wunsch, sein Herz zu "schminken", also künstlich zu färben, künstlich zu beleben. Die negative Bedeutung des "Schminkens" wird durch den ihr entsprechenden negativen, noch angehängten Vergleich ganz eindeutig.

Die nächste Strophe deutet noch einmal das Erlöschen der Liebe an, das sich dann im "altgewordenen Mond" und der "nicht mehr erwachenden Nacht" - gleichsam objektiviert - spiegelt.

Wiederum lassen sich drei Phasen im Gedicht unterscheiden:

Das Erlöschen der Liebe

"Deine Küsse dunkeln, auf meinem Mund.
Du hast mich nicht mehr lieb."

"Unsere Augen sind halb geschlossen,
Wie sterbende Himmel -

Alt ist der Mond geworden.
Die Nacht wird nicht mehr wach.

Du erinnerst dich meiner kaum."

Die Not des lyrischen Ich (in seinem verzweifelten Wunsch und seiner bangen, verzweifelten Frage dargestellt)

"Nun will ich es schminken,
Wie die Freudennädchen
Die welke Rose ihrer Lende röten."

"Wo soll ich mit meinem Herzen hin?"

Und die Erinnerung an den Beginn der Liebe

"Und wie du kamst - !
Blau vor Paradies;

Um deinen süßesten Brunnen
Gaukelte mein Herz."

Diese drei Phasen werden auch sprachlich-syntaktisch leicht voneinander abgesetzt:

durch die gleichmäßigen parallelen Sätze der ersten Phase (nur im "Alt ist der Mond geworden" wird dieser Parallelismus variiert!),

durch das betontere und spontanere Sprechen des "Nun will ich ..." und den Fragesatz der letzten Zeile "Wo soll ich...?", und das noch emotionellere und spontanere Sprechen des "Und wie du kamst - !" usf.

Sind die beiden letzten Phasen auch abhängig von der ersten: dem Verlust der Liebe - denn erst in ihrem Verlust wird das vergangene 'Liebesglück' bewußt und beginnt die Not des lyrischen Ich -, so entfalten sie sich doch nicht nacheinander, nicht auseinander, sondern wechseln wieder sprunghaft. Es ver-

mischen sich Erinnerung und das Jetzt-und-so-Sein und die Verzweiflung.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Aufbau nähern sich die Gedichte der Liebeserfüllung (B: A I 194, S. 225 ff.) den Porträtgedichten: 'beschreiben' diese eine Person (einen Künstler), so jene den glücklichen 'Zustand' der Liebenden, der als 'Zustand' nur immer wieder neu definiert werden kann, d.h. die Aussagen (Strophen) des Gedichts meinen und bedeuten immer wieder Kennliches, werden nur metaphorisch verschieden ausgeformt und variiert - hierin ist die Phantasie der Dichterin unerschöpflich! Sie sind als Aussagen (Strophen) selbständig und voneinander unabhängig - nicht nur semantisch, sondern auch formal: die asyndetische Reihung der Sätze (die meist identisch mit den Strophen sind) ist, wie bei den Porträtgedichten, der sprachlich-syntaktische Ausdruck dieser Unverbundenheit - sie ließen sich also wieder vertauschen und anders gruppieren in ihrer Abfolge: stärkster Beweis für eine wiederum p a r a l l e l e Struktur des Gedichts (s. S. 218 f.).

In den anderen Gedichten (der zweiten Gruppe), die Konflikt, Spannung und Kontrast beinhalten (B: A I 234, S. 229 ff., A I 244, S. 236 ff. und A I 165, S. 241 ff.), sich also aus mehreren Situationen, verschiedenartigen V o r g ä n g e n zusammensetzen, die sich eigentlich ergänzen und sich gegenseitig bedingen, wird keineswegs diese Bedingtheit dargestellt: wird nicht die eine Situation aus der anderen abgeleitet, werden die einzelnen Strophenaussagen nicht verkettet und ihre Abhängigkeit voneinander aufgezeigt - d.h. es kommt

nicht zum Aufbauen und Entfalten eines lyrischen Themas. Auch hier ist der lyrische Text eine Reihung in sich abgeschlossener Aussageteile (Strophen), auch hier kommt es zu Wiederholung und metaphorischer Variation.

Emotion, Spontanität, die wir teilweise im Satzbau und in den Satzarten der Dichterin ausgedrückt fanden, zeigen sich nun auch in der Anlage des lyrischen Textes, in der Abfolge seiner Strophen, in die sich die (natürlicherweise ungeordneten, schwankenden, sprunghaften, sich wiederholenden) Gefühle und Gedanken der Dichterin unmittelbar umzusetzen scheinen (vgl. "Mich verlangte es nur, meine Gedanken und Gefühle zu inkarnieren, sie in Worte zu kleiden" (A II 630)).

Will man den Aufbau dieser Gedichte überhaupt p o s i t i v definieren, so könnte man ihn als ' o f f e n ' bezeichnen.

BIBLIOGRAPHIE

W e r k a u s g a b e n u n d D o k u m e n t e

- Lasker-Schüler, Else Briefe an Karl Kraus, hrsg.v. Astrid Gehlhoff-Claes, Köln Berlin o.J.
(darin: Versuch einer biographischen Darstellung)
- dies. Dichtungen und Dokumente, hrsg.v. Ernst Ginsberg, München 1951
- dies. Gesammelte Werke in drei Bänden,
Band 1: Gedichte 1902-1943, hrsg.v. Friedhelm Kemp, München 1959
Band 2: Prosa und Schauspiele, hrsg.v. Friedhelm Kemp, München 1962
Band 3: Verse und Prosa aus dem Nachlaß, hrsg.v. Werner Kraft, München 1961

von anderen Dichtern:

- Benn, Gottfried Ausgewählte Briefe, Mit einem Nachwort von Max Rychner, Wiesbaden 1957
- ders. Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1958-1961
- Hille, Peter Peter Hille, Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl v. Erich Naused, Wiesbaden 1957
(Schriftenreihe: Verschollene und Vergessene)
- Trakl, Georg Die Dichtungen, Salzburg o.J.

A n t h o l o g i e n u n d K a t a l o g e

- Expressionismus Literatur und Kunst 1910-1923, Katalog der Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., hrsg.v. Paul Raabe und H.L. Greve, 1960
- Lyrik des Expressionismus, Die Voraussetzungen, Ergebnisse und Grenzen, Nachwirkungen, hrsg.v. Clemens Heselhaus, Tübingen 1957

Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts Von den Wegbereitern bis zum Dada, hrsg.v. Gottfried Benn, Wiesbaden 1955

Menschheitsdämmerung Symphonie jüngster Dichtung, hrsg.v. Kurt Pinthus, Berlin 1919
Neuausgabe unter dem Titel:
Menschheitsdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus, hrsg.v. Kurt Pinthus (mit Vorwort: Nach 40 Jahren), Hamburg 1959

Poètes à l'Ecart Anthologie der Abseitigen, hrsg.v. C. Giedon-Welcker, Bern-Bümplitz 1946

S e k u n d ä r l i t e r a t u r

Aker, Edeltrud Untersuchung der Lyrik Else Lasker-Schülers, Diss. München 1956

Ammann, Hermann Die menschliche Rede, Sprachphilosophische Untersuchungen, Band 1 und 2, Schauenburg 1925-1928

Bahr, Hermann Expressionismus, München 1916

Balke, Friedhelm Westöstliche Gedichtformen, Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels, Diss. Bonn 1952

Brinkmann, Friedrich Die Metaphern, Studien über den Geist der modernen Sprache, Band 1: Die Tierbilder der Sprache, Bonn 1878

Duden Grammatik der deutschen Gegenwarts-sprache, hrsg.v. Paul Grebe, Mannheim 1959

Dürsteler, Heinz Peter Sprachliche Neuschöpfungen des Expressionismus, Diss. Bern 1954

Emrich, Wilhelm Zur Aesthetik der modernen Dichtung, in: Akzente 4 / 1954, S. 371-387

Erben, Johannes Abriß der deutschen Grammatik, Berlin 1960

Friedrich, Hugo Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956

Gebser, Jean Der grammatische Spiegel, Neue Denkformen im sprachlichen Ausdruck, Zürich 1944

- Goldstein, Fanni Der expressionistische Stilwille im Werk der Else Lasker-Schüler, Diss. (Masch.) Wien 1936
- Grimm, Reinhold Untersuchungen zur poetischen Funktion der Farben, Diss. Erlangen 1957
- Grote, Christian Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms, Diss. München 1962
- Heselhaus, Clemens Deutsche Lyrik der Moderne, Von Nietzsche bis Iwan Goll, Düsseldorf 1961
- ders. Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Gestalten und Strukturen, hrsg. v. H. Friedmann u. O. Mann, Heidelberg 1955
- Hocke, Gustav René Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst, Hamburg 1959
- Höllerer, Walter Nach der Menschheitsdämmerung, Notizen zur zeitgenössischen Lyrik, in: Akzente 5/1954, S. 423 ff.
- Höltgen, Karl Josef Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers, Diss. Bonn 1955
Neudruck (verändert) 1958
- Holthusen, Hans Egon Ja und Nein, Neue kritische Versuche, München 1954
- Holz, Arno Revolution der Lyrik, Berlin 1899
- Kainz, Friedrich Psychologie der Sprache, Band 1-4, Stuttgart 1944 ff.
- Kayser, Wolfgang Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954³
- Killy, Walther Wandlungen des lyrischen Bildes, Göttingen 1958²
- Kunisch, Herman Rainer Maria Rilke, Dasein und Dichtung, Berlin 1944
- Kupper, Margarete Materialien zu einer kritischen Ausgabe der Lyrik Else Lasker-Schülers, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Jg. 4/1963, S. 95-190

- Martini, Fritz Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik, Urach 1948
- Mautz, Kurt Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: DVJS Jg. 31/1957, S. 198-240
- Meyer, R. M. Die Formen des Refrains, in: Euphorion V, 1898, S. 1-24
- Muschg, Walter Von Trakl zu Brecht, Dichter des Expressionismus, München 1961
- Pörtner, Paul Literatur-Revolution 1910-1925, Dokumente, Manifeste, Programme
Band 1: Zur Aesthetik und Poetik, Darmstadt Neuwied Berlin-Spandau 1960
Band 2: Zur Begriffsbestimmung der Ismen, Neuwied Berlin-Spandau 1961
- Pongs, Hermann Das Bild in der Dichtung, Band 1: Versuch einer Morphologie der metaphysischen Formen, Marburg 1958²
- Schirokauer, Arno Germanistische Studien, ausgew. u. eingel.v. Fritz Strich, Hamburg 1957
- Schlocker, Georges Else Lasker-Schüler, in: Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung, hrsg.v. H. Friedmann und O. Mann, Heidelberg 1956.
- Schneider, Ferdinand Josef Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart, Stuttgart 1927
- Schneider, Karl Ludwig Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, Heidelberg 1954
- Schneider, Wilhelm Ausdruckswerte der deutschen Sprache, Eine Stilkunde, Leipzig Berlin 1931
- ders. Stilistische deutsche Grammatik, Die Stilwerte der Wortarten, der Wortstellung und des Satzes, Basel Freiburg Wien 1959
- Schottmann, Hans Heinrich Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins, Diss. Bonn 1960
- Schreyer, Lothar Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, Was ist des Menschen Bild? München 1956

- | | |
|-------------------------------|---|
| Seidler, Herbert | Allgemeine Stilistik, Göttingen 1953 |
| Sokel, Walter H. | Der literarische Expressionismus, Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, München 1960 |
| Weidlé, Wladimir | Die Sterblichkeit der Musen, Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit, Stuttgart 1958 |
| Weisgerber, Leo | Von den Kräften der deutschen Sprache, Band 2: Vom Weltbild der deutschen Sprache, Düsseldorf 1950 |
| Wellek, René
Austin Warren | Theorie der Literatur, Frankfurt/M
Berlin 1963 |

F o r s c h u n g s b e r i c h t e

- | | |
|---------------------------|---|
| Brinkmann, Richard | Expressionismus-Probleme, Die Forschung der Jahre 1952-1958, in: DVJS 33/1959 |
| ders. | Neue Literatur zum Expressionismus, in: DVJS 34/1960 |
| Höllerer, Walter | Deutsche Lyrik 1900-1950, Versuch einer Ueberschau und Forschungsbericht, in: Der Deutschunterricht, Heft 4/1953, S. 72-104 |
| Konrad, Gustav | Expressionismus, Ein kritisches Referat, in: Wirkendes Wort 7/1956/57, S. 351-365 |
| Schneider, Karl
Ludwig | Neuere Literatur zur Dichtung des deutschen Expressionismus (Forschungsbericht), in: Euphorion, 47/1953 |

I n a c h s c h l a g e w e r k e

- | | |
|------------------------------|---|
| Deutsches Wörterbuch | Hrsg.v. Wilhelm und Jacob Grimm, Leipzig 1854 ff. |
| Sachwörterbuch der Literatur | Hrsg.v. Gero v.Wilpert, Stuttgart 1955 |

(Wir beschränkten uns auf ein Verzeichnis der wichtigsten Bücher und Quellen, die wir gelesen, verwendet, zitiert haben!)

L e b e n s l a u f

Am 23. Juli 1936 wurde ich als Tochter des Kaufmanns Hugo Jais und seiner Frau Felicitas (geb. Athing) in München geboren.

Ich besuchte ab 1946 das Mädchen-Realgymnasium München-Süd und legte hier (1954) mein Abitur ab.

Nach einer halbjährigen Bibliotheksarbeit begann ich im Sommer 1955 zunächst mit dem Studium der Medizin, wechselte aber schon nach einem Semester an die Philosophische Fakultät der Münchener Universität über, um Germanistik (im Hauptfach) und Slavistik (im Nebenfach) zu studieren.

Im Sommer 1957 hörte ich Vorlesungen an der Universität in Zürich, hauptsächlich bei den Professoren Emil Staiger und Max Wehrli.

Ab Wintersemester 1957 blieb ich dann ständig an der Universität München.

Zu danken habe ich vor allem meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Kunisch, der meine Dissertation betreute. Zu danken habe ich aber auch Frau Dr. Strohschneider-Kohrs, Herrn Professor Dr. Fromm, Herrn Professor Dr. Kuhn und Herrn Professor Dr. Schmaus - auch ihre Vorlesungen und Seminare waren für meine wissenschaftliche Ausbildung besonders wichtig und haben mich begeistert.



